

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

**LES LITTÉRATURES DE L'EUROPE UNIE -
LE LETTERATURE DELL'EUROPA UNITA (DESE)**

Ciclo XXI RENAISSANCE ET BAROQUE

**Settore/i scientifico-disciplinare/i di afferenza: L-FIL-LET/ 14
CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE**

**LA “BARBARIE GLORIEUSE” PENDANT LA
RENAISSANCE EUROPÉENNE**

Presentata da: ELENA MARAMOTTI

Coordinatore Dottorato

**Chiar. ma Prof. Ssa
Anna Soncini**

Relatore

**Chiar. ma Prof. Ssa
Vita Fortunati**

Esame finale anno 2011

DÉDICACES

La rédaction de cette thèse a accompagné mes études et ma vie pendant cinq ans. Pendant cette longue période, ma vie a profondément changé. C'est pourquoi je tiens à dédier ce travail aux personnes qui, d'année en année, ont su m'encourager et me soutenir, et ont eu confiance en mes capacités intellectuelles.

Je tiens à dédier cette thèse à ma famille, à ma mère Carla, à mon père Ugo, à ma sœur Anna, à mon copain Alex, à ma meilleure amie Silvia et au Docteur Ada Lanfranchi.

Je tiens en outre à dédier cette thèse au Docteur Sandro Reverberi qui m'a sauvée, soignée et suivie pendant ces trois dernières années.

PRÉFACE

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier toutes les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ma thèse. Je remercie notamment ma famille, à laquelle cette thèse est dédiée, Alex et Silvia, ma directrice de thèse, le Professeur Vita Fortunati, pour ses enseignements aussi précieux qu'irremplaçables. Dès le début de mon doctorat, Mme Vita Fortunati a su me soutenir patiemment dans les moments où nous avons collaboré ensemble et pendant les dernières années, malgré la distance et les difficultés rencontrées.

Mes remerciements vont aussi au Professeur Anna Soncini et au Professeur Ruggero Campagnoli pour l'aide et la compréhension qu'ils m'ont témoignées au cours de ces années.

Toute ma reconnaissance va à M. Frank Lestringant pour les indications fondamentales données lors de mon séjour à Paris en 2009. Grâce à ses conseils sur les thèmes à privilégier pour le sujet de ma recherche, j'ai réussi à travailler à ma thèse avec souplesse.

Je remercie également tous les professeurs qui font partie du Doctorat d'Études Supérieures Européennes (DESE) pour leur disponibilité et les précieuses suggestions données à l'occasion des rencontres officielles du doctorat.

Merci enfin à mes collègues et amis du DESE. Leur soutien et les compétences qu'ils m'ont transmises m'ont aidée à affronter bien des difficultés ces dernières années.

ÉPIGRAPHES

«E li uomini in universali iudicano più alli occhi che alle mani; perché tocca a vedere a ognuno, a sentire a pochi: ognuno vede quello che tu pari, pochi sentono quello che tu se'».

Niccolò Machiavelli

«Non sono le identità in quanto tali a causare i conflitti, ma i conflitti che rendono pericolose le identità».

« Ce ne sont pas les identités en tant que telles qui causent les conflits, mais les conflits qui rendent dangereuses les identités ».

Tzvetan Todorov

« La plus belle chose du monde est savoir être à soi ».

Michel de Montaigne

«[...] ai faticosi abitator del mondo».

Torquato Tasso

ERRATA (ERRATUM)

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	10
Introduction	18
Première partie	35
1 Histoire des idées	35
1.1 Le concept de « barbare » entre culture classique et Renaissance. Première approche	35
1.2 Entre histoire et ethnographie : le concept de barbare pendant l'antiquité classique	48
1.2.2 Quelques réflexions sur le « barbare » dans la culture romaine	58
Deuxième partie	69
2. La réflexion sur la « barbarie » et l'image de l'Europe au XVIe siècle	69
2.1 Le débat sur la « barbarie » pendant la Renaissance : les traités	69
2.2 La représentation de l'Europe et la cartographie aux XVIe et XVIIe siècles	105
2.3 La description des territoires septentrionaux : la valeur européenne de l'œuvre d'Olaus Magnus	126
Troisième partie	135
3. Le théâtre européen.....	135
3.1 Le théâtre au XVIe siècle et au début du XVIIe siècle : la représentation du « barbare », polysémie d'une idée. Analyse de Sophonisba (1514-1515), Rosmunda (1516) et El cerco de Numancia (1585).	135
3.2 La « barbarie » controversée des Goths	187

3.2.1 La « barbarie » controversée des Goths (I). Analyse de Titus Andronicus (1593) et de Cymbeline (1611) de William Shakespeare	187
3.2.2 La « barbarie » controversée des Goths (II). Analyse de Re Torrismondo (1587) de Torquato Tasso	213
3.2.3 La « barbarie » controversée des Goths (III). Analyse d'El último godo (1618) de Lope de Vega	235
Quatrième partie	253
4 La représentation des femmes dans les tragédies au XVIe et XVIIe siècle	253
4.1 Une déclinaison du concept de « barbarie » : l'amazone	253
4.2 Le mythe des femmes guerrières entre antiquité classique et Renaissance européenne	258
4.3 Le mythe des Amazones au XVIe et XVIIe siècle : un portrait d'Amazone	282
4.4 La femme comme « amazone » dans le théâtre européen du XVIe siècle : Coriolanus (1607-1609) de William Shakespeare	284
CONCLUSION	303
ICONOGRAPHIE	311
BIBLIOGRAPHIE.....	327

Avant-propos

Avant d'entamer le propos de ce travail de recherche, un bref avertissement concernant certains aspects ou niveaux de la thèse est nécessaire, en référence notamment aux aspects linguistique et thématique. En premier lieu, il convient de souligner quelques aspects concernant la recherche et les thèmes qui la caractérisent. Le sujet principal de la thèse, la notion de « barbarie glorieuse » pendant la Renaissance en Europe, est trop vaste et complexe pour penser réaliser une étude complète du sujet, même dans le cadre d'une thèse de doctorat. Pour différentes raisons, nous avons choisi de nous concentrer sur certains thèmes et symboliques qui ne composent qu'une partie de la constellation symbolique et sémantique de la portée de ce sujet. Nous avons en outre cherché à privilégier la production de textes théâtraux, par lesquels nous avons notamment analysé la représentation du personnage « barbare », appelé « barbare » ou décrit comme tel de par ses comportements, ses mots, son sexe, ses vêtements, sa provenance géographique, sa religion, ses pensées, la morale partagée avec une communauté particulière, etc.

Une telle analyse implique d'aborder des disciplines et des thématiques différentes, comme la littérature et le théâtre, tant du point de vue historique et social que sémiotique ; la réflexion philosophique et celle morale en particulier, la réflexion sur les origines de l'homme et sur sa nature, la réflexion sur le temps et l'espace qui changent radicalement après la découverte des territoires américains, etc.

Dans ce corpus complexe de disciplines, l'étude de la géographie en Europe à la Renaissance et le développement de la cartographie ont joué un rôle fondamental. Il faut tenir compte de ces thèmes pour comprendre combien la façon dont on se réfère à l'image du monde et à sa perception a changé au cours du XV^e et du XVI^e siècle. Bien qu'un tel sujet impliquerait une étude *per se*, nous avons choisi de l'introduire et de donner des clés de lecture du sujet, sans prétentions d'exhaustivité. Il convient toutefois de remarquer qu'il s'agit d'un sujet très complexe, pour lequel une introduction

est donnée dans le deuxième chapitre. Cette partie de la thèse vise à évoquer les caractères généraux de la représentation de la géographie terrestre au Moyen Âge et les changements principaux qui sont intervenus en Europe à la Renaissance dans ce domaine, notamment le développement de la « nouvelle géographie », la cosmographie, et de la représentation du globe dans la production cartographique des XVI^e et XVII^e siècles.

Avant de conclure, il nous faut évoquer les difficultés rencontrées dans la recherche des textes et des essais concernant les sujets de la « barbarie » et du « barbare ». Ces difficultés ne sont pas à attribuer au sujet en lui-même, mais à la perspective choisie pour la rédaction de la thèse. Il existe évidemment de nombreuses études sur les peuples barbares et les invasions barbares, notamment au niveau historique, archéologique, philologique-linguistique, mythologique, littéraire et culturel. Ces études portent soit sur la culture classique et sur la façon dont elle a cherché à faire face à l'altérité des barbares, à la fois pour la culture hellénique, les Perses, les Scythes, etc., soit, en ce qui concerne la culture romaine, sur les peuples qui par leurs migrations ont envahi l'Europe entre le IV^e et le XI^e siècle, contribuant tout d'abord à la chute de l'empire romain d'Occident en 476 ap. J.-C. On trouvera donc cette approche historique de la « barbarie », puis une approche linguistique-philologique et culturelle dans le cadre de la philologie. La philologie germanique notamment étudie la culture et les langues d'origine germanique à travers les textes produits par cette culture, à commencer par la rencontre de la romanité avec la barbarie à travers l'œuvre de Jules César sur les guerres de Gaule. Bien que toute recherche sur le concept de « barbarie » ne puisse qu'être entamée depuis la perspective de la culture classique à l'égard du « barbare », un caractère actuel fait défaut au sujet, notamment en ce qui concerne les XVI^e et XVII^e siècles.

Sans trop prolonger un discours qui sera traité dans le corpus de la thèse, il convient toutefois d'évoquer dès à présent au moins deux aspects très importants qui sont ressortis de l'enquête : le manque d'études concernant les antiquités germaniques et « barbares » *lato sensu*, et leur mise à jour en ce qui concerne le XVI^e siècle. Il manque en effet une étude

européenne de la période charnière du XVI^e siècle, notamment en ce qui concerne les réflexions sur les origines des peuples d'Europe, tant au niveau historique, social, philologique que philosophique. Peut-être considère-t-on ce sujet comme un sujet mineur dans la multitude des thèmes traités dans le cadre de la Renaissance en Europe. Il manque toutefois un trait d'union entre la réflexion sur ce sujet à cette période et l'émergence des études des antiquités germaniques en Europe, qui commencent à partir du milieu du XVII^e siècle. Que s'est-il passé entre le XVI^e et le XVII^e siècle dans les réflexions sur les origines des états en Europe ? Comment peut-on expliquer l'émergence et la consolidation des stéréotypes nationaux à cette période ? Et quels sont les préalables au début de l'étude sur l'origine des nations ? Une étude attentive de cette période que nous venons de définir comme « charnière » entre une façon de penser au passé et une autre, plus connotée du point de vue philologique et, pourrait-on dire, archéologique. Il faut revenir en arrière et analyser la curiosité et la fascination montrées par le XVI^e siècle vis-à-vis de l'autre, d'une altérité dont l'esthétique s'exprime d'un côté à travers le développement de la cartographie et de la cosmographie, de l'autre à travers la rédaction d'essais et de traités à caractère philosophique, moral et religieux, mais aussi à travers la représentation au théâtre de personnages « autres », dont l'attitude et les fautes reflètent une réflexion parallèle sur la nature de l'homme et sur le rôle de l'histoire nationale dans un contexte pourtant européen.

Pour revenir aux considérations de nature méthodologique, la difficulté de trouver des textes critiques peut être attribuée aussi bien à la perspective et à la période choisies qu'à la nature des études menées sur le théâtre européen de la Renaissance. Malheureusement, peu d'études ont été consacrées au théâtre européen de la Renaissance dans le cadre d'une perspective européenne. Par perspective européenne, nous nous référons à une recherche au sujet du théâtre à même de dépasser les limites des littératures nationales, pour atteindre une dimension européenne. Il existe peu d'exemples d'essais critiques dans lesquels sont comparées les pièces de différents auteurs européens de la Renaissance. L'étude du théâtre européen des XVI^e et XVII^e siècles reste pour l'essentiel un champ du savoir

pour spécialistes de l'histoire littéraire d'une région donnée de l'Europe. On relève par conséquent une tendance monographique des essais critiques, qui se traduit souvent par une monographie portant sur un auteur en particulier ou sur le théâtre national. Nous avons également rencontré des difficultés à trouver des textes spécifiques consacrés à l'étude de la polysémie du concept de « barbare » à la Renaissance et, ce qui est plus grave, nous avons trouvé peu de textes proposant une distinction entre la figure de l'étranger et celle du « barbare ». Pendant la recherche, nous avons bien souvent constaté une sorte d'assimilation entre ces deux figures. Il s'agit d'un processus risqué, la figure de l'étranger ayant connu lors des dernières années un vif succès dans le cadre des études de littérature comparée. Le risque consiste à confondre ces deux figures et à considérer l'étude du concept de « barbare » par les mêmes paramètres. Nous avons tenté d'opérer une nette séparation entre ces deux figures, bien que cela soit parfois difficile.

Une autre limite des études sur ce sujet tient à la distinction entre « barbare » et « sauvage ». Qui est le « barbare » et qui est le « sauvage » ? Existe-t-il une véritable distinction entre ces deux termes ? Nous pensons que oui, et que l'étude du côté européen de la « barbarie » peut éclairer cette distinction. Très brièvement, dans les textes analysés, le sauvage est à la fois un habitant des territoires lointains et inconnus, qui ne connaît pas les règles de la société « civique » ; pensons à ce titre aux peuples des territoires américains. Par contre, le « barbare » peut être sauvage ou pas. Si l'on considère les Perses d'Hérodote, on ne peut affirmer que leur première caractéristique était d'être des barbares, au sens que l'auteur de *l'Enquête* donnait à ce terme. L'attribution d'une forme de sauvagerie passe par l'assimilation à des éléments magiques, monstrueux, contre nature. La sauvagerie s'exprime souvent à travers la difformité physique et la perversité des mœurs. Si la « barbarie » et la sauvagerie peuvent coexister dans une même représentation, les deux termes ne sont en fait pas synonymes.

Il convient en outre de dire quelques mots sur l'association entre le sujet de la « barbarie », développé dans les trois chapitres initiaux, et celui des Amazones, qui occupe le dernier chapitre de la thèse. Les deux sujets

sont à notre avis liés, pour de nombreuses raisons que nous allons très brièvement présenter. Le rapport entre le « barbare » et les Amazones est d'abord constitué par la comparaison qu'on retrouve dans les sources classiques et notamment dans la culture grecque, entre la description des « barbares », par exemples les Scythes chez Hérodote, et le peuple des Amazones, dont l'origine remonte selon certains auteurs aux mêmes Scythes. Au-delà de l'origine du mythe des Amazones et aux aspects initiaux du mythe des femmes guerrières, il convient de souligner l'association entre le « barbare » et l'Amazone du point de vue moral et comportemental. On se réfère notamment au fait que le « barbare » est souvent décrit comme un être contre nature du point de vue moral, un être qui s'oppose au développement ou au maintien de la « civilisation » en provoquant un état de dérégulation et de chaos politique et moral. L'amazone, par contre, constitue un exemple de « barbarie » au plus haut degré puisqu'elle s'oppose aux règles très sévères que la société dite « civique » impose aux femmes. Les Amazones partagent en outre avec les « barbares » leur attitude guerrière qui devient parfois férocité chez certains auteurs, la même férocité qui est reprochée aux « barbares ».

On ne s'étendra pas davantage sur un sujet qui sera développé dans le quatrième chapitre. Il convenait de remarquer les nombreuses analogies entre ces deux macro-sujets, surtout en ce qui concerne leur émergence dans la pensée et la littérature du XVI^e siècle. On a choisi d'analyser quelques figures féminines dans les pièces choisies ainsi que les aspects qui évoquent la figure légendaire des Amazones, non seulement du point de vue littéraire, mais aussi du point de vue esthétique, en tant que phénomène qui décrit le succès d'un mythe et la perception d'un contexte, d'une période, d'une époque, et qui s'exprime notamment dans la façon dont une époque représente les femmes et dans les masques qu'elle leur donne.

En raison de ces considérations, nous avons choisi d'étudier la notion de « barbarie » et d'amazone dans la perspective du théâtre européen, en comparant les différentes productions afin de relever les présences et les absences, les occurrences et les symboliques de la représentation de personnages dits « barbares » ou considérés comme tels. Bien que cette

étude ne soit qu'une tentative de s'approcher d'un sujet aussi vaste et complexe que celui de la « barbarie », nous espérons qu'il pourra constituer un point de départ pour des études sur la Renaissance en Europe, et qu'il incitera les études européennes à considérer le rôle joué dans l'histoire du continent par les régions liminaires de l'Europe. Par « liminaires », on entend géographiquement aux limites des frontières européennes, notamment l'Europe du Nord et de l'Est. Une collaboration plus étroite est souhaitée entre la zone de la Méditerranée qui fait l'objet de cette recherche et le nord de l'Europe en ce qui concerne la philologie germanique et les études spécialisées, ainsi qu'une collaboration plus féconde entre les différentes réalités européennes.

Enfin, il convient de justifier le choix fait pour l'écriture des termes « barbare » et « barbarie », contrairement à ce qu'il se passe pour le terme amazone. Le terme « barbare » a souvent reçu une interprétation précise et codifiée par les spécialistes, consistant à voir en lui un étranger violent venu de régions inconnues et lointaines pour bouleverser la réalité d'une région donnée afin de la conquérir et de s'y installer. Évidemment, cette définition appartient à une pensée partagée concernant la « barbarie ». Les dernières années ont été marquées par la tentative de décrire ces peuples dits « barbares » comme des peuples qui ont entrepris de grandes migrations pour trouver des territoires plus hospitaliers. Étant donné ces définitions, on a voulu attirer l'attention sur l'étymologie du terme, en cherchant à le priver des codifications qu'on vient d'ébaucher pour lui donner une interprétation différente. Le terme amazone est utilisé sans guillemets car on se réfère justement, au cours de l'analyse, au personnage légendaire qui nous a été transmis par la culture grecque. En outre, contrairement à ce qu'il se passe pour le sujet de la « barbarie », la figure de l'amazone a eu des connotations idéologiques plus précises dès son apparition dans la littérature et dans la culture classique. Au fil du temps, la réapparition cyclique de ce mythe dans la littérature et la pensée a fait ressortir la nature politique et programmatique de son utilisation. Par amazone, on entend donc aussi bien la figure légendaire de la femme guerrière que la représentation des éléments féminins évoquant les angoisses et les peurs irrésolues d'une société dans

son rapport à la femme. L'utilisation de ce mythe ne peut qu'avoir des implications politiques, notamment dans le cadre des études de genre qui ont à plusieurs reprises touché à ce mythe.

Le dernier aspect dont on parlera concerne d'abord la façon dont nous avons abordé dans cette thèse la traduction de textes littéraires. Étant donné la nature des textes à analyser, à savoir des traités et pièces de théâtre de la Renaissance européenne, on a choisi de proposer dans les notes de bas de page des traductions littérales des textes. Ce choix a été fait car le problème concernant les traductions littéraires de ces textes implique un discours plus vaste qui concerne d'abord l'étude de la compréhension de ces œuvres au niveau européen. Bien évidemment, ce sujet ne fait pas partie de notre recherche. Nous avons néanmoins mené une recherche des traductions des textes cités et des pièces de théâtre en particulier, que nous avons consultés et insérés dans la bibliographie des sources primaires.

Si les traductions françaises des pièces de William Shakespeare ont été facilement trouvées, notamment grâce à l'édition Gallimard éditée par Henri Fluchère, en ce qui concerne les autres auteurs cités, c'est-à-dire Gian Giorgio Trissino, Giovanni Rucellai, Miguel de Cervantes, Lope de Vega et Torquato Tasso, nous avons préféré proposer des traductions littérales puisque le discours concernant l'entrée de ces textes dans le canon ne fait pas l'objet de cette recherche. Soulignons cependant que, à l'exception des pièces shakespeariennes, l'étude et l'analyse des pièces citées dans la thèse d'un point de vue européen n'ont pas fait l'objet d'une grande attention. Par cette dernière considération, nous voulons exprimer la nature monographique d'une grande partie des études menées sur le théâtre de Torquato Tasso et même de Miguel de Cervantes, souvent étudiés dans le cadre de la littérature nationale et non dans une perspective européenne.

Nous avons cherché à affronter la question de la traduction des textes en proposant en note de bas de page notre traduction des textes cités. Sauf indication contraire, toutes les traductions en français qui se trouvent dans les notes de bas de page ont par conséquent été réalisées par nos soins. Nous nous sommes attachés à rester fidèles à la version d'origine : certaines traductions pourront peut-être sembler peu poétiques et peu respectueuses

de la métrique et des éléments formels de l'original. Nous avons cependant préféré privilégier une traduction littérale aussi bien en raison de l'inexpérience de l'auteur de la thèse en matière de traduction littéraire que de la fonction de la traduction ; fonction qui à notre avis concerne d'abord l'expression et la communication des aspects pris en considération au cours de l'analyse, notamment d'un point de vue philologique, étymologique et sémantique des mots utilisés dans l'original et de leur valeur dans un contexte historique, social et linguistique européen.

Introduction

Ce travail de recherche s'est en premier lieu concentré sur l'étude de la figuration de la « barbarie » et du « barbare » pendant la Renaissance en Europe, notamment dans la production des traités de nature politique et propagandiste et dans la production de pièces de théâtre au XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e siècle. Le titre du travail, *La « barbarie glorieuse » pendant la Renaissance européenne*, révèle le thème principal de cette recherche, à savoir la notion de « barbarie glorieuse » et ses significations. Généralement, la notion de barbarie implique d'autres termes que celui de la gloire. Ses connotations étant plutôt négatives, elle évoque des périodes très longues et complexes pendant lesquelles des guerres et des bouleversements importants ont eu lieu au niveau politique et culturel, non sans morts, destructions et violence. Comment peut-on expliquer l'association des termes « barbarie » et « glorieuse » ?

Comme toute représentation de l'autre, de l'étranger menaçant et hostile, le « barbare » implique aussi l'utilisation de termes indiquant d'abord la diversité, qu'elle soit linguistique, culturelle, guerrière ou politique. Le « barbare » est différent et donc hiérarchiquement inférieur. Chez les Grecs, ce terme indiquait ainsi tous les peuples ne faisant pas partie des Hellènes. En parcourant l'histoire de la notion de « barbarie », on trouve un premier grand changement chez les Romains à travers leur expérience de la « barbarie » lors des campagnes militaires en Gaule, conduites et décrites par Jules César entre 58 et 50 av. J.-C.

À mesure qu'augmentent les contacts entre Rome et les peuples « barbares », la façon dont on rend compte de la situation politique change aussi. C'est le cas de l'œuvre de Tacite de 98 ap. J.-C., qui vise à donner une image plus circonstanciée des peuples qui résident aux frontières de l'empire. L'œuvre de Tacite dessine les contours d'un « barbare » imaginaire dont les caractéristiques principales sont le mépris de l'argent et des richesses, la naïveté des mœurs et de la morale, la sévérité de la discipline militaire et de l'éducation à la guerre et le rôle de la femme dans la société.

La description des « barbares » donnée par Tacite nous montre une troisième évolution de cette idée qui se rapproche de l'image du barbare naïf, loin des malaises qui ont frappé la civilisation romaine.

Toutefois, cette position « primitiviste » à l'égard de la « barbarie » évolue au cours des longs siècles où les migrations de peuples ont changé l'image de l'Europe, dès la chute de l'empire romain d'Occident en 476 ap. J.-C., et qui ont continué par intermittence dans différentes zones de l'Europe plusieurs siècles durant, jusqu'au XII^e siècle. Un tel bouleversement historique a provoqué de profonds changements dans l'image de l'Europe et des peuples qui la composaient.

C'est justement pendant cette longue période d'incertitude politique et de changements au niveau culturel, historique et géographique que va se renforcer l'image du « barbare » violent, sauvage, moralement inférieur et responsable de l'obscurité où l'Europe a versé pendant plusieurs siècles. Au bas Moyen Âge, on retrouve encore une image du barbare qui souligne sa responsabilité directe dans le processus de subversion de l'ordre civique existant représenté par l'empire romain. Comme les études sur la notion d'Europe le soulignent, la religion chrétienne a joué un rôle fondamental au fil des siècles en faisant office de trait d'union culturel et historique entre l'image ancienne de l'empire romain et la physionomie des empires au Moyen Âge. En d'autres termes, la chrétienté a su reconduire l'image de la civilisation romaine sous une même religion qui s'opposait à tout ce qui était considéré « barbare », « sauvage » et « monstrueux » parce que différent.

Par conséquent, dès l'émergence de la réflexion sur ce sujet dans la culture grecque et romaine et au fil des longs siècles du Moyen Âge, la « barbarie » a été définie pour l'essentiel de façon négative : le « barbare » était l'étranger inconnu, un être monstrueux et contre nature, un envahisseur cruel et violent, un destructeur de l'ordre civique.

Toutefois, à partir du XVI^e siècle, on observe une tendance différente en ce qui concerne la façon dont est abordé le sujet de la « barbarie », ce sur plusieurs plans, notamment celui des traités de nature politique et propagandiste et celui littéraire. Certaines questions se posent alors : qu'est-ce que la « barbarie » au XVI^e siècle ? Qu'entend-on par « barbarie » sur le

plan politique, dont les traités sont une illustration, et sur le plan littéraire, dont le théâtre est un des représentants privilégiés à l'époque ? Et surtout, qui est le « barbare » au XVI^e siècle ? Peut-on supposer deux déclinaisons de cette image ? Est-il correct de supposer qu'il y a deux images, deux idées différentes du « barbare », qui s'expriment à la fois dans le domaine politique et dans le domaine littéraire ? Quelles sont les relations entre ces deux domaines au XVI^e siècle ?

Afin de comprendre cet important changement qui se produit au XVI^e siècle dans la figuration théâtrale de la « barbarie », il faut à nouveau parcourir les différentes significations attribuées à ce terme par la culture classique et se concentrer sur le discours sur la « barbarie » produit à la Renaissance en Europe : quels facteurs interviennent dans ce discours et quels éléments ou influences ont pu changer la perspective sur la « barbarie » ?

Pour ces raisons, ce travail a été divisé en quatre parties principales qui s'enchaînent selon un ordre précis, chacune d'elles traitant du développement de la notion de « barbare » depuis une perspective différente. Dans la première partie, on analysera notamment l'histoire de cette idée ou notion dès son apparition dans la pensée de l'antiquité classique, grecque et romaine, afin de comprendre quels éléments restent dans l'imaginaire européen de la Renaissance et quels éléments ne sont pas reproposés dans la pensée et la littérature du XVI^e siècle.

L'étude de l'histoire nous montre que la première trace du terme « barbare » se trouve dans la culture grecque du VI^e siècle av. J.-C. C'est Hérodote qui introduit la notion de « barbare » pour décrire l'altérité des Perses par rapport au monde grec. Une altérité qui s'exprime d'abord à travers une langue différente, qu'on ne comprend pas et qu'on rend par la répétition du son « bar ». La diversité est d'abord linguistique et par conséquent culturelle. La culture grecque montre la tendance à établir des échelles de valeurs par lesquelles elle compare et juge la culture d'autrui à laquelle elle se réfère. La valeur des « barbares » perses et de leurs chefs est toujours inférieure à la valeur grecque, la lutte est toujours inégale.

Dans le passage de pouvoir de la culture grecque à la culture romaine, on assiste aussi au passage des informations concernant la « barbarie ». Le « barbare » qui parle une langue étrangère et qui menace l'unité de la communauté devient chez les Romains une figure double, notamment en raison du passé « barbare » des Romains qui s'exprime dans leur rapport à la culture grecque. Il s'agit d'un aspect très important dont il convient de tenir compte : le thème de la duplicité, du double visage de la « barbarie » qui se cache au sein de la civilisation, sera un élément déterminant du développement de l'idée de « barbarie » en Europe au XVI^e siècle.

En ce qui concerne notamment l'évolution de cette notion à la Renaissance en Europe, la déclinaison romaine du terme va produire des changements très importants, surtout au théâtre où le thème de la duplicité de la « barbarie » devient un trait d'union entre une figuration négative du « barbare » et une figuration plus positive visant à une humanisation de cette figure.

Le but de ce travail de recherche est justement de démontrer comment, au cours du XVI^e siècle, un glissement s'est opéré dans la représentation du barbare qui a fait passer d'une image négative à une image plus positive de la barbarie et des changements qu'elle a provoqués, c'est-à-dire de son rôle dans le passé de l'Europe. Notre recherche commence par l'étude de l'histoire de l'idée de « barbarie » et de « barbare » dans la culture classique, grecque et romaine, à travers les récits des historiens qui les premiers ont abordé ce sujet.

Le premier chapitre est donc consacré à une brève enquête sur l'histoire de la notion de « barbarie » et son évolution dans l'antiquité classique, notamment dans la culture grecque, chez Homère et Hérodote, afin de donner une première systématisation de ce concept sur le plan littéraire et historique. Dès sa première apparition, le « barbare » a fasciné les auteurs et donné naissance à une production aussi vaste que variée. Il serait par conséquent illusoire d'espérer appréhender une telle masse d'informations dans le cadre d'un chapitre d'une thèse plutôt consacrée à l'étude de la figuration du « barbare » au XVI^e siècle, tant au théâtre que

dans quelques traités de la Renaissance en Europe. Notre but n'est pas, en effet, de réaliser une étude complète du concept de « barbare » ou même une analyse systématique de son rôle dans la littérature de la Renaissance, mais bien d'attirer l'attention des chercheurs et des étudiants en histoire de la littérature sur ce qu'on a appelé le *glissement* du négatif au positif, glissement qui se produit au XVI^e siècle dans la figuration de la « barbarie ». Ce qui fait de ce siècle un siècle « charnière », comme on vient de l'appeler, entre une vision négative du « barbare » qui survit jusqu'à la fin du Moyen Âge, l'avènement de l'humanisme et le XVII^e siècle, où les intellectuels et philosophes s'interrogent sur le binôme nature-culture et notamment sur le binôme civilisation-barbarie. Depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle et au cours du siècle suivant, les thèmes de la « barbarie » et de la « sauvagerie » ont fait l'objet de plusieurs œuvres, en particulier de nature philosophique. La tentative de reconstruire une philologie de l'histoire de l'homme est ainsi au centre de l'œuvre de Giambattista Vico, *La Scienza Nuova* (1725-1744)¹. Jean-Jacques Rousseau publie en 1762 *Du contrat social ou principes du droit politique*² où il enquête sur la nature de l'homme et sur la possibilité de construire une « nouvelle nature » fondée sur la considération qu'il existe une potentialité rationnelle et positive que l'homme peut exprimer dans la création d'une nouvelle société, dont les lois sont établies à travers la constitution d'un contrat social. Sans prétendre pénétrer dans le domaine des traités philosophiques et politiques du XVIII^e siècle, on peut quand même supposer qu'il existe une relation entre les réflexions que l'on vient d'ébaucher et la pensée de la Renaissance en Europe sur l'état de l'homme et sa nature, notamment face aux nouvelles découvertes géographiques et aux conflits politiques et religieux qui changent la physionomie de l'Europe aux XVI^e et XVII^e siècles.

C'est justement à partir de cette hypothèse sur l'étude de la nature humaine par les intellectuels à la Renaissance en Europe, tant à travers leurs relations avec les centres du pouvoir politique qu'à travers les récents

¹ Vico Giambattista, *La scienza nuova*, introduction et notes de Paolo Rossi, Milan : Rizzoli, 2004.

² Rousseau Jean-Jacques, *Du contrat social ou principes du droit politique*, trad. it. *Il contratto sociale*, Milan : Rizzoli, 1993.

événements historiques et géographiques, que nous analyserons dans le deuxième chapitre de la thèse la réflexion sur la « barbarie » et l'image de l'Europe au XVI^e siècle. Nous aborderons ce sujet complexe par une enquête sur le débat concernant la « barbarie » et les « antiquités » à la Renaissance, notamment à travers l'étude de quelques traités rédigés pendant cette période. Le choix des traités à analyser repose sur des critères précis qu'il convient d'évoquer afin d'apprécier la valeur et l'importance de ces œuvres par rapport au sujet de l'enquête. Les traités choisis sont principalement *Il Principe*³ (*Le Prince*) par Niccolò Machiavelli (1507), auquel font écho d'autres traités italiens de la Renaissance⁴, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542) par Bartolomé de Las Casas⁵, des extraits de l'œuvre d'Olaus Magnus *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555)⁶, des passages choisis de l'œuvre fondamentale de Michel de Montaigne *Essais*⁷ (1580), comme « Des Cannibales »⁸, « Sur l'inconstance de nos actions »⁹ ou encore « Sur la cruauté »¹⁰, et le traité rédigé par Edmund Spenser sur la condition de l'Irlande et la politique à adopter par rapport à son gouvernement, *A View of the Present State of Ireland* (1596)¹¹.

À partir de la représentation du négatif d'humain qu'était le « barbare » au début du XVI^e siècle, on assiste à la dramatisation du

³ Machiavelli Niccolò, *Il Principe*, Milan : Einaudi, 1995.

⁴ Comme, par exemple, quelques extraits du deuxième livre de l'œuvre de Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua* (1525). Citons à ce propos Bembo Pietro, *Prose della volgar lingua*, in Pozzi Mario (sous la dir. de), *Trattatisti del Cinquecento*, Milan - Naples : Ricciardi, 1996, p. 110-166.

⁵ Las Casas Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid : Tecnos, 1992.

⁶ Magnus Olaus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Rome, 1555. trad. it. *Storia dei popoli settentrionali. Usi, costumi, credenze*, Milan : Rizzoli, 2002. On a en outre consulté la traduction française de l'œuvre d'Olaus Magnus, *Histoire des pays septentrionaux : en laquelle sont brièvement déduites toutes les choses rares ou étranges qui se trouvent entre les nations septentrionales*, publiée à Paris en 1561. Cet ouvrage a été téléchargé du site de la bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/>).

⁷ Montaigne Michel de, *Essais*, Paris : Gallimard, 2009.

⁸ *Ibid.*, p. 251-267.

⁹ *Ibid.*, p. 409-419.

¹⁰ *Ibid.*, p. 515-532.

¹¹ Spenser Edmund, *A View of the Present State of Ireland*, texte électronique publié par The University of Oregon, janvier 1997.

« barbare » et donc à son « humanisation ». Nous nous sommes par conséquent concentrés dans le deuxième chapitre de la thèse sur l'analyse de la réflexion des intellectuels européens quant à la valeur historique et notamment culturelle des invasions barbares et des contacts qui sont intervenus au fil des siècles entre les racines romaines des peuples européens et le mélange culturel apporté par les migrations des peuples nordiques et nordiques-orientaux. Nous nous concentrerons d'abord sur la partie du débat concernant la « barbarie » et la réflexion sur les antiquités (germaniques) à la Renaissance, pour passer au sujet très vaste et complexe de la représentation de l'Europe sur les cartes géographiques aux XVI^e et XVII^e siècles. La relation entre ces deux sujets tient à ce que la notion de « barbarie » implique toujours une question géographique, justifiée par la volonté de définir les contours et les limites de « l'autre » au niveau chronologique et surtout spatial. Le contrôle qui s'opère sur l'altérité passe à travers la maîtrise et la conscience de l'espace où elle demeure. C'est justement pour ces raisons qu'il importe de reparcourir certaines étapes du développement de la cartographie représentant l'Europe et le monde entier, avec une attention particulière aux déplacements des frontières européennes, notamment de l'Europe du Nord. Ce sont les territoires « hyperboréens », tels qu'ils sont appelés dans les sources classiques et dans les pièces de théâtre analysées, comme *Re Torrismondo* de Torquato Tasso, d'où il ressort la fascination exercée sur le dramaturge par la diversité et la nature vague et sauvage des territoires nordiques. À cette époque-là justement, c'est-à-dire dans les dernières décennies du XVI^e siècle, le côté « barbare » de l'Europe nordique et germanique atteint une dignité esthétique très complexe à décoder mais néanmoins essentielle pour saisir la valeur esthétique de la notion de « barbarie », trait d'union entre la pensée historique et proto-anthropologique et celle culturelle visant à réhabiliter la figure du barbare.

Comme le souligne Denis Crouzet¹², la Renaissance européenne voit surtout dans le « barbare » une figure de la crise politique et humaine face aux différentes crises qui se produisent dans l'histoire européenne à cette période. Le « barbare » en tant que figure de crise peut aussi être entendu comme figure de passage qui, en raison de certains faits et événements se produisant au cours du siècle, porte à la reconsidération de ce concept.

Les raisons qui ont porté au cours du XVI^e siècle à réévaluer ce concept sont d'abord assimilables à la publication et à la diffusion de *Germania* de Tacite (Venise, 1470). La façon dont l'auteur romain y décrit les barbares germaniques crée un préalable historiographique et littéraire pour la reconsidération de la « barbarie » en tant que catégorie herméneutique d'une valeur idéologique très importante, concernant notamment la rédaction de traités à caractère politique visant à revendiquer les origines glorieuses d'un peuple jusque lors considéré « barbare ».

De l'analyse des différentes significations que revêt la notion de « barbare » à la Renaissance, on peut, en accord avec Denis Crouzet, considérer le « barbare » comme une figure de médiation entre la Chrétienté et une idée d'Europe plus sécularisée. Tout en gardant son rapport avec la culture classique et sa polysémie, la notion de « barbare » vise à exprimer le côté humain et donc plus « sécularisé » de la crise de l'identité européenne : la notion de « barbare » n'exprime plus seulement une dimension collective, imprécise et générique des ennemis de la communauté chrétienne, elle acquiert une détermination géographique plus précise et devient un instrument idéologique de la construction de l'identité nationale aussi bien dans la production des pièces de théâtre, comme chez les auteurs analysés William Shakespeare, Miguel de Cervantes et Lope de Vega, que dans la rédaction de traités à caractère politique et propagandiste, comme dans le cas de l'œuvre des frères Johannes et Olaus Magnus.

Dans la troisième partie de la thèse, qui en constitue le centre conceptuel et thématique, on se concentrera sur la figuration du « barbare »

¹² Crouzet Denis, « Sur le concept de barbarie au XVI^e siècle », in *La conscience européenne au XV^e et XVI^e siècle*, Actes du colloque international organisé à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles (30 septembre - 3 octobre 1980), Paris : Cedex, 1982, p. 103-126.

au théâtre et sur ses relations avec le chapitre précédent. Par la notion de « figuration », on entend le résultat d'un processus qui porte à la création de personnages reflétant le débat contemporain sur ce sujet. On tracera en outre les contours des évolutions qui caractérisent la réflexion sur le concept de « barbarie ». Concept qui, comme on vient de le souligner, glisse d'une évaluation négative à une évaluation plus positive du passé barbare de l'Europe et conduit, dans les siècles suivants, à la naissance des phénomènes du « gothicisme » et à l'étude des antiquités germaniques en Europe.

Le choix privilégié pour le genre, d'abord la tragédie européenne entre le XVI^e et la première moitié du XVII^e siècle, se justifie par la particularité de l'œuvre théâtrale en tant que telle et par sa valeur de lieu littéraire de la demande et du conflit, comme le remarque entre autres auteurs Alessandro Bianchi¹³, conflit qu'on analyse de la perspective de la représentation de la « civilisation » et de la « barbarie ». La représentation au théâtre implique la dramatisation et la représentation de l'histoire et de ses événements dans une performance complexe où l'on peut saisir les dynamiques par lesquelles l'invention du barbare revient à l'attention des auteurs de la Renaissance.

Nous avons choisi de circonscrire les recherches à une période déterminée, à savoir le XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle. Au cours de cette période, on assiste en effet à la « renaissance » du théâtre en Europe et à l'émergence du thème de la « barbarie » dans les traités de nature politique et dans les pièces. En 1514-1515 notamment, Gian Giorgio Trissino compose *Swphwnisba*, considérée comme la première tragédie moderne digne d'être imitée, dont le signifié politique vise à célébrer la valeur de la liberté individuelle et collective, privée et politique, qui s'affrontent avec le traumatisme des guerres de conquête opposant les armées romaines et carthagoises. À la tragédie de Trissino font écho différentes tragédies en Europe, dont les pièces choisies représentent quelques exemples. Ainsi de *Rosmunda* (1516), où l'auteur Giovanni Rucellai met en scène le décor dramatique suivant la conquête lombarde de la péninsule italienne aux

¹³ Bianchi Alessandro, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milan : Unicopli, 2007.

dépens de la population gothique des Gépides, dont la protagoniste éponyme est une princesse ayant survécu au massacre de son peuple. On voit par ces deux exemples comment le thème de la barbarie réapparaît au théâtre : d'un côté, la représentation chez Trissino des « barbares » d'Afrique, les Carthaginois, que l'on peut considérer comme plus traditionnelle, suivie du choix de Rucellai de mettre en scène l'affrontement entre Lombards et Gépides, deux peuples germaniques appartenant à l'histoire plus récente de l'Italie et, avec elle, du continent.

Bien que le florilège de tragédies à caractère politique caractérise d'abord l'expérience italienne du théâtre, on assiste au XVI^e siècle à la production d'œuvres théâtrales en Europe qui suit d'une part le principe d'imitation de l'enseignement italien, et montre de l'autre une certaine autonomie quant aux thèmes choisis et aux significations qu'on y attribue. C'est justement dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, en 1587, que fait son apparition la pièce très complexe de Miguel de Cervantes, *El Cerco de Numancia*. Dans cette pièce, on assiste à une première tentative de renversement quant à la séparation entre « barbarie » et « civilisation », puisque le dramaturge espagnol met en scène le combat héroïque d'une population celtibérienne qu'on peut considérer, d'un certain point de vue, comme « autochtone » espagnole, et la soif de conquête de l'armée romaine et de son général Scipion. Dans la pièce de Cervantes, la séparation entre « barbarie » et « civilisation » devient non seulement plus floue, mais le dramaturge représente en plus toute la complexité dramatique du rapport à l'autre, à travers un déplacement des points de vue. Cervantes oppose en effet l'espace ouvert des campements romains à l'espace clos de la ville de Numance, désormais encerclée et condamnée à être détruite durant le siège. D'après Cervantes, le discours sur la « barbarie » en Europe reflète le débat contemporain à ce sujet, dès lors que ce sont fréquemment les Celtibériens, les *Numantinos*, qui qualifient les Romains et leurs actions « étranges » de barbares. Les Celtibériens, représentés comme les ancêtres du peuple espagnol du XVI^e siècle, sont associés par leur courage et leur dignité au peuple des Goths, les ancêtres les plus illustres des Espagnols.

Grâce à la pièce de Cervantes, on assiste à l'émergence non seulement du discours sur ce qu'est la « barbarie », mais surtout de la réflexion sur les origines germaniques de l'Espagne et avec elle de l'Europe, à travers les références au peuple des Goths. Il est très important de remarquer la naissance du discours sur les peuples germaniques et sur le rôle qu'ils ont joué dans le processus de constitution de l'image de l'Europe. Il ressort de ce discours que l'assimilation entre romanité et civilisation commence à vaciller. Au cours du XVI^e siècle, les références aux racines germaniques de l'Europe et à leur signification se font plus évidentes, notamment en ce qui concerne l'expérience de la représentation théâtrale. L'allégorie de l'Espagne dans la pièce de Cervantes le montre très clairement : les Espagnols sont le résultat d'un mélange de différents peuples, qui, au fil des siècles, ont fait de l'Espagne l'empire le plus puissant du monde. Au XVI^e siècle commence un processus de renforcement des états nationaux en Europe ; ce processus s'achève aussi à travers la rédaction de traités à caractère politique et d'œuvres historiographiques où l'on retrouve une réflexion sur le passé et une tentative de reconstruction de l'histoire nationale, qui se confronte fréquemment avec les populations ayant conquis puis habité les territoires en question.

Un autre facteur qui influence et conditionne le processus de construction de l'identité européenne concerne l'entreprise coloniale, notamment les voyages au Nouveau Monde et les ambitions coloniales des états européens en Amérique. On retrouve ici une connexion importante entre ce que nous venons d'analyser dans la deuxième section du deuxième chapitre de la thèse à propos de la question du Nouveau Monde et quelques-unes de ses implications. De la comparaison entre la représentation du Nouveau et de l'Ancien Monde, il ressort diverses analogies, concernant surtout les stratégies narratives et rhétoriques visant à décrire la géographie et les populations du Nouveau Monde. Pour décrire le Nouveau Monde, les auteurs-voyageurs européens recourent aux mêmes catégories herméneutiques que celles utilisées par les auteurs anciens pour décrire les terres les moins connues à leur époque. Il s'agit d'un rapport bilatéral, car la découverte d'une altérité nouvelle implique un processus de resignification

de l'altérité européenne. Étant donné l'ampleur du sujet et des études qui lui ont été consacrées dès les dernières décennies du XX^e siècle, notamment par la critique néo-historiciste d'origine américaine¹⁴, notre intention n'est pas de réaliser une étude complète sur ce sujet, mais plutôt d'essayer de comprendre les dynamiques de la comparaison entre le Nouveau et l'Ancien Monde, notamment entre la représentation de l'Amérique et la représentation de l'Europe à travers le développement de la cartographie et de la cosmographie en particulier. La représentation cartographique du Nouveau Monde donne une image immédiate non seulement des changements géographiques et historiques qui se sont produits au cours du dernier siècle, mais aussi et notamment en ce qui concerne la perception des frontières de l'Europe, qu'il a fallu redessiner et par conséquent réimaginer, réinventer.

Chez les spécialistes contemporains, la notion de « barbare » au XVI^e siècle a été souvent mise en relation avec la question religieuse, notamment avec la diffusion du protestantisme en Europe, ainsi qu'avec les guerres de religion qui ont déchiré l'unité religieuse de l'Europe au XVI^e siècle. Comme le souligne Denis Crouzet, la notion de « barbarie » est devenue synonyme de non-chrétien, autrement dit de négatif du chrétien, en se déplaçant progressivement des régions aux frontières de l'Europe, comme les régions africaines, pour désigner les réformateurs et les peuples protestants comme les huguenots français et les catholiques responsables de sièges et de meurtres qui ont causé la mort de plusieurs gens européens. Le « barbare » rentre donc dans l'histoire politique et religieuse de l'Europe, à l'intérieur de ses frontières, et désigne la négation du christianisme, aussi bien de la part des catholiques que des protestants, afin de souligner la vague de violence qui a accompagné les conflits religieux en Europe. Et c'est justement sur ce sujet que se concentre la critique de Michel de Montaigne dans son célèbre essai *Des Cannibales*¹⁵, où l'auteur souligne l'analogie existant entre les pratiques cannibales des Amérindiens et celles des Européens. Cette analogie devient encore plus explicite lors de la rédaction des traités

¹⁴ Citons à ce propos les études de Stephen Greenblatt et de ses élèves, ainsi que de Louis Adrian Montrose, pour ne citer que quelques auteurs, qui se trouvent dans la notice bibliographique.

¹⁵ Montaigne Michel de, *Essais*, *op. cit.*

critiques sur les sièges des villes françaises par les troupes catholiques, qui ont produit une « barbarisation » de l'Europe notamment à travers la pratique du cannibalisme : non seulement au niveau métaphorique, par lequel on entend la destruction de la liberté de pensée, mais aussi au niveau historique, concernant la présence réelle de cette pratique dans une Europe que déchirent la faim et la violence des guerres de religion.

Pour ces raisons, nous avons choisi de nous concentrer sur une zone géographique privilégiée de l'Europe, à savoir la zone de la Méditerranée (Italie et Espagne) et la zone nordique (Angleterre). Ce choix est né de la comparaison entre ces deux zones en rapport de la religion (catholicisme et protestantisme), de la situation politique, de la réflexion sur la « barbarie » et du phénomène de la « renaissance » de la tragédie¹⁶ dans ces régions au XVI^e siècle.

La réapparition de la notion de « barbare » dans l'histoire européenne produit une réflexion sur ce sujet, en lien notamment avec les implications politiques de cette notion. Si, au cours du XVI^e siècle, la notion de « barbarie » désigne notamment la violence qui s'est produite en Europe, elle ne peut se soustraire à une comparaison avec la pensée et la réalité historique, dans laquelle le « barbare » est aussi synonyme et protagoniste du passé de l'Europe et d'une longue période d'invasions et de dominations étrangères par plusieurs peuples d'origine germanique. C'est à ce moment-là justement que des intellectuels européens mettent en place un projet de réhabilitation de la figure du « barbare » : celui-ci est effet le responsable idéal des bouleversements qui ont provoqué une redéfinition des frontières de l'Europe à partir notamment du IV^e siècle av. J.-C., mais aussi une figure importante dans le processus de définition de l'identité européenne, qui n'est plus seulement romaine et garde des racines « autochtones », autrement dit germaniques.

La zone géographique que nous venons de définir comme « privilégiée », la zone de la Méditerranée et la zone de l'Europe du Nord, a connu une domination barbare commune par les Goths, dont les

¹⁶ À propos de la notion de « renaissance de la tragédie » en Europe, citons Guastella Gianni (sous la dir. de), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Rome : Carocci, 2006.

déclinaisons ont été différentes pour chacune des régions considérées. Le royaume wisigoth d'Espagne (V^e-VIII^e siècle ap. J.-C.), la domination des Ostrogoths en Italie (V^e-VI^e siècle ap. J.-C.) et la question des Goths en Angleterre, où, comme le souligne Samuel Kliger¹⁷, on observe une tendance à regrouper les différents peuples barbares qui ont envahi l'île au cours du Moyen Âge sous le nom de « Goths », afin de marquer la différence entre le côté romain de la civilisation anglaise et celui « original » ou « gothique ».

L'ampleur du sujet et du corpus à analyser a nécessité une approche pluridisciplinaire pour rendre compte de la complexité du système herméneutique qui constitue les notions de « barbare » et d'« amazone ». Nous avons commencé par l'étude des évolutions et métamorphoses du concept de « barbare » et d'« amazone » dans l'histoire littéraire, au sein de ce qu'on vient d'appeler la « zone géographique privilégiée » de l'analyse. On a donc décrit ces évolutions à travers l'approche de l'histoire des idées. Après avoir défini les repères chronologiques et spatiaux du sujet, on a choisi de consacrer une attention particulière au contexte social, historique et politique dont chaque texte est l'expression. On a ensuite privilégié la relation entre le concept de « représentation » théâtrale et le processus de formation des états nationaux, et notamment le processus d'« appropriation symbolique »¹⁸ du concept de « barbarie » à travers la mise en scène du conflit entre « civilisation » et « barbarie » et les actions des personnages « barbares » dans les pièces.

Les pièces ont été choisies en fonction de critères précis : il s'agit de tragédies qui mettent en scène le combat entre « civilisation » et « barbarie », entre « romanité » et « peuples barbares », ou des pièces qui sont situées dans des régions « moins connues » de l'Europe, comme l'Europe du Nord (« exotisme nordique »). Ces œuvres mettent en outre en

¹⁷ Kliger Samuel, *The Goths in England. A study in Seventeenth and Eighteenth Century Thought*, Cambridge - Massachusetts : Harvard University Press, 1952.

¹⁸ Greenblatt Stephen, *Renaissance Self-Fashioning*, Berkeley - Los Angeles : University of California Press, 1980 ; IDEM, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley - Los Angeles : University of California Press, 1988.

discussion le rapport entre « civilisation » et « barbarie » et complexifient, en la reflétant, la réflexion contemporaine sur ce sujet en mettant en scène la « barbarie » controversée des Goths.

Soulignons néanmoins que la notion de « barbarie » ne doit jamais être considérée comme une condition ontologique de l'être humain. Cela doit surtout être analysé du point de vue anthropologique, notamment en ce qui concerne le regard de la « civilisation » qui utilise cette notion afin de décrire et de nommer l'altérité, la différence et la distance aussi bien du point de vue chronologique que spatial. La notion de « barbarie » est toujours liée au point de vue : il s'agit d'un jugement exprimé lorsqu'un peuple veut affirmer son identité et d'une réaction par rapport à une attitude ou un événement perçus comme une menace pour la survie d'un peuple.

Enfin, dans le quatrième et dernier chapitre de la thèse, nous nous concentrerons sur la déclinaison au féminin du concept de « barbarie » retrouvé dans la réapparition du mythe des femmes guerrières, les Amazones. En effet, la notion de « barbare » et celle d'amazone entretiennent plusieurs points de contact et, par conséquent, ont été analysés selon des critères communs. La figure de l'amazone est étroitement liée à celle du barbare en vertu de sa dimension perturbante et de sa réapparition cyclique dans l'histoire littéraire de l'Europe. L'amazone représente une figure de l'altérité du point de vue esthétique, mais aussi et surtout du point de vue historico-culturel et de genre. Au cours du XVI^e siècle, la présence de plusieurs femmes au pouvoir en Europe (Catherine et Marie de Médicis en France, Mary Tudor et Elizabeth I en Angleterre) porte à l'attention des politiciens et des intellectuels européens la question de la légitimation du pouvoir féminin. La question des femmes au pouvoir entraîne une réflexion complexe sur la nature et le statut de la femme. Pour cette raison, on retrouve fréquemment dans les traités rédigés au cours du XVI^e siècle la référence au mythe des Amazones hérité de la culture grecque. De connotation souvent négative, cette figure représente un symbole toujours ambigu désignant à la fois l'altérité du corps féminin, sa sexualité perturbante et son rôle dans la société patriarcale.

La représentation de la femme guerrière au théâtre propose de nouveau les anxiétés et antinomies irrésolues de la société, qui réinvente ce mythe afin de redessiner et de contrôler l'altérité de la femme. À l'instar de la notion de barbarie, la figure de l'amazone perpétue au XVI^e siècle certaines caractéristiques du mythe ancien tout en recueillant les fruits du débat contemporain sur ce sujet. La renaissance de la question des antiquités germaniques, bien qu'encore à un niveau initial concernant notamment le côté féminin, et le succès des œuvres classiques décrivant le passé « barbare » de l'Europe, portent à l'attention des intellectuels européens la représentation de la femme nordique. Cette figure, notamment chez Tacite et au XVI^e siècle chez Olaus Magnus, est caractérisée par un certain degré d'autonomie et en même temps de « sauvagerie ». Olaus Magnus, qui reprend dans son œuvre sur les peuples septentrionaux le mythe des Amazones, déclare que dans ces territoires aussi cette légende est connue et vivante. Les femmes nordiques décrites par Olaus Magnus sont rudes et de coutumes austères ; des femmes simples et vertueuses, avec suffisamment de force et d'autonomie pour contribuer de façon déterminante à la survie collective dans des régions au climat austère et à la nature hostile.

En ce qui concerne l'histoire littéraire européenne, la femme guerrière aux traits amazoniens réapparaît aux XV^e et XVI^e siècles en premier lieu dans les poèmes épiques italiens (chez Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto et Torquato Tasso), où elle incarne la fascination d'un personnage liminal, à la limite entre la conception de la femme à l'époque et sa figuration littéraire et surtout esthétique. La fascination exercée par la femme tient notamment à son ambiguïté.

Première partie

1 Histoire des idées

1.1 Le concept de « barbare » entre culture classique et Renaissance. Première approche

Dès sa première apparition dans la culture grecque, où il désignait l'incompréhensibilité de la langue des populations étrangères ou extérieures à la communauté grecque, le concept de « barbare » se révèle très complexe et échappe à toute catégorisation, à tout schéma qui ne soit pas suffisamment vaste du point de vue herméneutique et sémantique. Chaque culture a donné sa propre définition de ce concept, qui demeure pourtant flou, changeant, protéiforme. Cette capacité à s'adapter au contexte socio-historique à différentes périodes et dans différents contextes géopolitiques a permis à ce terme de garder sa polysémie et son actualité. En effet, une réflexion sur la « barbarie » et son opposition conceptuelle et politique à la « civilisation » se montre aujourd'hui dans toute son actualité, qui est toujours dramatique. C'est ce que souligne Tzvetan Todorov dans son récent essai au titre très significatif, *La peur des barbares*¹⁹, à savoir la juxtaposition de ces concepts, des nouvelles métamorphoses de la « barbarie » à notre époque, et l'exigence de définir ce qu'est la « civilisation ». Au moment où les échanges et les contacts entre des réalités et des peuples différents sont de plus en plus fréquents, le discours sur l'identité se complexifie en dévoilant les angoisses et les peurs de l'Occident par rapport à l'autre.

À une époque où le développement technologique change les stratégies de communication et où le processus de mondialisation intensifie les contacts entre pays différents, on constate l'émergence simultanée du discours sur l'identité des peuples et sur les moyens par lesquels défendre et préserver cette identité. Dans le cadre de la rhétorique du discours sur l'identité, l'opposition entre « barbarie » et « civilisation » réapparaît

¹⁹ Todorov Tzvetan, *La paura dei barbari*, Milan : Garzanti, 2009 (2008).

cycliquement dans toute son actualité dramatique. Comprendre les dynamiques historiques, psychologiques et surtout politiques qui régissent cette polarisation conceptuelle et sa permanence au fil des siècles peut aider à réfléchir avec plus de conscience sur un thème pressant et une problématique actuelle aux racines anciennes.

Selon Todorov, la définition originelle du terme « barbare », sur laquelle nous reviendrons, avait déjà perdu ses connotations proprement linguistiques dans la culture grecque ancienne, pour ne plus indiquer qu'un point de vue sur l'autre, mais aussi une caractéristique première de celui qui en regardant l'autre n'arrive pas à reconnaître son humanité²⁰. Ce sont précisément ces aspects qu'il convient d'approfondir dans l'analyse du concept de « barbare ». D'un côté, il ne s'agit jamais d'une catégorie ontologique ou d'un état immuable de l'être humain, mais plutôt d'une catégorie morale que l'on choisit d'utiliser dans le discours sur l'autre, afin de le définir, de le nommer et par conséquent de le dominer²¹ pour défendre une identité que l'on sent menacée ; de l'autre, le barbare est souvent mis en relation avec l'humanité d'un peuple, une humanité qui devient le signe le plus important de la « civilisation ». Le concept d'humanité peut être considéré comme un intermédiaire dans une relation triangulaire : d'un côté le barbare, de l'autre la civilisation, et entre eux différents degrés d'humanité qui les séparent. Une telle interprétation de l'homme et de son état moral et politique implique et engendre, pour être affirmée et comprise, une série d'images, de figures permettant la connaissance et la reconnaissance du « barbare ». Cette série d'images et d'actions caractérisant le fait barbare sont dressées grâce à l'emploi de la rhétorique et de la poétique, à travers des tropes et la construction d'une autorité sur ce sujet, d'une réflexion qui se veut issue d'une source sûre, d'une pensée qui fait autorité²².

Dès sa première apparition dans la culture grecque ancienne, le concept de « barbare » a su se modifier et changer par rapport à la culture et

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

²¹ Citons à ce propos l'œuvre fondamentale d'Edward W. Said, *Orientalism* (1978). On fera référence à la traduction italienne de cette étude, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milan : Feltrinelli, 2001.

²² Voir à ce propos Said E. W., *op. cit.*

au peuple qui l'a adopté pour désigner, décrire et ainsi contrôler l'autre. Le concept de barbare se présente semble-t-il sous la forme d'un réseau sémantique très complexe à décoder, puisqu'il faut tenir compte en même temps de plusieurs significations et des acceptions particulières déterminées tout d'abord par la période historique et par la culture qui a choisi d'utiliser ce terme : il s'agit d'un choix, du choix d'un mot et d'un concept toujours chargé de connotations politiques, visant dans la plupart des cas à donner un jugement négatif de la culture et de la société à laquelle ce terme est associé.

Le « barbare » est d'abord une projection des angoisses sociales, politiques, culturelles, existentielles d'un peuple, et constitue par conséquent un témoignage et une indication de ses stéréotypes et préjugés envers tout ce qu'il considère lointain ou peu connu, une menace pour sa stabilité. Pour ces raisons, entre autres, il est impossible de donner une définition du concept de barbare, même si l'on peut retrouver, dans une culture et une période spécifiques, les représentations de la barbarie et ses figurations.

Est-il vrai que le barbare correspond toujours à ce qui n'est pas connu, à ce qui est lointain dans le temps et l'espace ? D'un certain point de vue oui, c'est-à-dire au moment où ce concept fait son apparition dans une culture et acquiert la capacité d'identifier l'étranger menaçant ou l'autre en général ; et en même temps non, comme lorsqu'une culture pense pouvoir « maîtriser », pour ainsi dire, ce concept.

Comme on vient de l'observer, le « barbare » échappe à toute définition univoque qui tente de l'insérer dans un schéma conceptuel précis. Pour cette raison, entre autres, il est important de connaître les différentes significations prises par ce terme dans la culture occidentale à travers un parcours diachronique, de la culture grecque et romaine à la Renaissance, pour aborder le sujet de cette recherche : la représentation et la figuration du « barbare » et de l'amazone dans quelques œuvres théâtrales en Europe aux XVI^e et XVII^e siècles, dans une perspective interdisciplinaire et thématique. L'adoption d'une perspective interdisciplinaire est inhérente au discours sur la « barbarie » (le « barbare » et l'amazone représentent deux facettes d'un même sujet), pleinement lié au discours sur l'« homme », « la

femme » et leur nature. Cette étude embrasse donc la réflexion ethnographique et philosophique, morale, historique, littéraire sur la nature de l'homme et de la femme et sur son évolution au fil des siècles.

Une réflexion fondamentale entraîne en outre une distinction entre le concept de « barbare » et celui de « sauvage »²³, et donc une tension entre la condamnation de la diversité des cultures et une vision « primitiviste » des peuples considérés comme « non civilisés », et ses déclinaisons au fil des siècles. Il est difficile de distinguer, dans les réflexions sur la nature humaine, les concepts de « barbare » et de sauvage, ceux-ci étant entremêlés du point de vue anthropologique, mais surtout du point de vue poétique et rhétorique. Dans cette étude, on a adopté les termes « barbare » et amazone en tant que systèmes herméneutiques par lesquels interpréter la réflexion sur l'homme et la femme aux XVI^e et XVII^e siècles, à travers les relations entre l'élaboration de la pensée de l'antiquité sur ce sujet dans les réflexions des auteurs européens de la Renaissance. Finalement, la catégorie herméneutique du « barbare » est toujours un acte linguistique et culturel, de projection, qui dévoile les angoisses culturelles du peuple qui a créé ou adopté cette notion.

La réflexion sur le concept de barbare au XVI^e siècle ne peut être séparée de la question géographique. La représentation du monde et de l'Europe est souvent perçue comme une image, une figuration, un théâtre du monde ; autrement dit, le « barbare » devient au fil des siècles une figuration de la « géographie poétique » des auteurs qui le représentent. Comme le souligne John Gillies²⁴ en relation à l'œuvre shakespearienne, la géographie et l'idée géographique de l'Europe et du monde influencent et renseignent la façon dont les dramaturges perçoivent et représentent le monde au théâtre. Le développement de la cartographie aux XV^e et XVI^e siècles et le déclin de

²³ Il est extrêmement difficile d'opérer une distinction entre ces deux termes, notamment après les grandes découvertes géographiques faites à partir de la seconde moitié du XV^e siècle. Dans un essai consacré à la réflexion sur la diversité des cultures, Claude Lévi-Strauss remarque qu'après le XV^e siècle les termes « barbare » et « sauvage » ont été utilisés comme synonymes. Même si l'on ne partage pas cette position, l'étroite relation qui lie ces deux termes doit cependant être soulignée. Citons à ce propos Lévi-Strauss Claude, *Race et histoire*, Liège-Paris : UNESCO Thone, 1952, p. 10.

²⁴ Gillies John, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge : Cambridge Univesrity Press, 1991.

la cosmographie à la fin de ce siècle en faveur de ce que l'on a appelé la « nouvelle géographie » changent la perception de l'espace et sa poétique²⁵ chez les auteurs européens. Le développement de la cartographie met au jour une image du monde et de l'Europe en premier lieu très différente de celle du passé. Frank Lestringant décrit ce changement dans la cartographie européenne dans son étude *L'atelier du cosmographe*²⁶, et démontre comment les concepts de « barbare » et de « sauvage » et leur emploi en Europe précèdent la découverte de l'Amérique, dans la mesure où l'Europe elle-même possédait alors des territoires et des populations considérés comme « barbares » et « sauvages »²⁷.

Même si le rôle des nouvelles découvertes géographiques a impliqué des changements profonds dans la façon de concevoir l'image du monde et les peuples qui l'habitaient, l'Europe et les auteurs de la Renaissance avaient conscience de la « barbarie/sauvagerie » qui demeurait à l'intérieur des frontières européennes. La « barbarie/sauvagerie » européenne était souvent mise en relation avec l'image de l'île ou de l'archipel. Les territoires européens considérés comme « barbares » correspondaient en effet pour la plupart aux îles européennes comme la Corse, la Sardaigne, l'Irlande et les territoires septentrionaux de Scandinavie²⁸, pour n'en donner que quelques exemples.

Dans son étude sur le concept de « barbarie » au XV^e siècle, Denis Crouzet²⁹ affirme que le concept de « barbarie » au XVI^e siècle est dans un premier temps lié à la perception d'un écart historique, par lequel on voit dans les « barbares » des réminiscences d'un passé lointain qui conduit à la

²⁵ Cf. Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, notamment le chapitre « La poétique du dedans et du dehors ».

²⁶ Lestringant Frank, *L'atelier du cosmographe : ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris : Albin Michel, 1991.

²⁷ Lestringant Frank, « Dei buoni selvaggi nel cuore dell'Europa: Corsi, Sardi e Lapponi », in *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale* / sous la dir. de G. Golinelli, Bologne : CLUEB, 2007, p. 45-65.

²⁸ Au XVI^e siècle, la péninsule scandinave était encore perçue comme un archipel.

²⁹ Crouzet Denis, « Sur le concept de barbarie au XVI^e siècle », in *La conscience européenne au XV^e et XVI^e siècle*, Actes du colloque international organisé à l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles (30 septembre - 3 octobre 1980), Paris : Cedex, 1982, p. 103-126.

pensée des anciens. Cependant, au cours du XVI^e siècle, ce concept se déplace de la figuration d'une altérité lointaine dans l'espace et dans le temps, à mesure que le barbare réapparaît dans la production littéraire et les traités à caractère historique, religieux et géographique, et devient une des représentations de la crise de l'unité religieuse en Europe.

Au XVI^e siècle, on assiste à une métamorphose des concepts qui symbolisent l'Europe et la culture occidentale. Du concept de « Chrétienté » d'abord, héritage de la culture du Moyen Âge et symbole de l'unité religieuse européenne, qui échoue désormais à représenter l'idée d'Europe. Après les guerres de religion qui déchirent l'image de l'unité chrétienne, d'une communauté assimilable à une unique confession, le concept de Chrétienté cède à celui d'Europe. Cette notion plus sécularisée de politique entre les différentes nations de l'Europe embrasse, par le dépassement des limites imposées par une définition exclusivement religieuse, la recherche d'un équilibre entre les états européens.

Crouzet considère que les guerres de religion du XVI^e siècle entre catholiques et protestants sont responsables d'une « discontinuité, un affaiblissement de la différence collective commune, la Chrétienté. [...] La notion de barbarie introduit le mal et le malaise dans l'identité chrétienne et européenne ». Elle est entendue comme une projection du mal qui change l'image léguée par le Moyen Âge. Le barbare devient donc la représentation du mal qui accompagne le changement et le traumatisme collectif de l'Europe au XVI^e siècle, et qui passe d'une image religieuse à une image plus sécularisée.

En ce qui concerne la crise de l'unité religieuse de l'Europe, le « barbare » acquiert une nouvelle signification et devient la représentation d'une forme d'altérité morale : il est le négatif du chrétien, au sens où il devient ce qui n'est pas chrétien. Les violences commises par les catholiques sont qualifiées de « barbares » par les protestants, et les protestants sont considérés comme des « hérétiques » par les catholiques³⁰. La barbarie du combat religieux et de la violence qu'il porte à l'intérieur de

³⁰ Jean de Lery, écrivain protestant, auteur de *Histoire mémorable du siège de Sancerre*, 1574. Le siège de Sancerre de 1573 par les catholiques causa la mort de plusieurs protestants.

l'Europe sont mises en évidence par Jean de Léry en relation au massacre de la Saint Barthélémy³¹ de 1572 et par Michel de Montaigne dans son essai « Des Cannibales »³² (1580), pour témoigner de la violence qui a déchiré l'identité des peuples européens. Dans ce cas, la barbarie est synonyme d'action violente, une violence inhumaine et blasphématoire qui a frappé l'Europe « civilisée ».

« En humaniste, Montaigne considère que la valeur de l'homme réside d'abord dans sa vertu. Pendant les guerres de religion qui ravagent l'Europe, les catholiques et les réformés semblent soudain prendre conscience que la barbarie n'est pas réservée aux "barbares" de l'Orient (comme dans le Moyen Âge : barbare en tant que non-chrétien, païen). À partir des années 1560, les écrits polémiques des uns et des autres évoquent la barbarie de manière quasi systématique, pour caractériser les actes de l'adversaire »³³.

La « barbarie » des peuples américains, Montaigne l'affirme, le cannibalisme qui choque les Européens « civilisés », est moins grave que le cannibalisme qui se pratique en Europe. Car la barbarie demeure en Europe. Le cannibalisme présent en Europe est pire que l'« anthropophagie » des Américains, puisqu'il tue la liberté et l'unité des peuples en apportant la violence en Europe³⁴ :

« Or, je trouve, pour revenir à mon propos, qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage en cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage, comme de vrai il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de raison que l'exemple et idée des opinions et usances du pays où nous sommes (par. 7) ».

³¹ Massacre des protestants de la main des catholiques.

³² Montaigne Michel de, *Essais* (en français moderne), Paris : Gallimard, 2008.

³³ Foglia Marc, « Essais » de Montaigne, avec le texte du chapitre I, 31 : « Des Cannibales », Paris : Bréal, 2005, p. 35.

³⁴ Bien que cette étude ne puisse analyser d'une façon générale la question religieuse pour privilégier les figurations de la barbarie dans le théâtre européen de la Renaissance, il est fondamental de remarquer tout au long de l'analyse des œuvres que les guerres de religion constituent un événement historique et culturel qui a changé la configuration de l'Europe tant au niveau politique que culturel et géographique. Il convient de toujours en tenir compte pour comprendre également les stéréotypes nationaux qui se forment au cours de cette période.

« [...] je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à déchirer, par tourments et par géhennes, un corps encore plein de sentiment, le faire mordre et meurtrir aux chiens et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement lu, mais vu de fraîche mémoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous prétexte de piété et de religion), que de le rôtir et de le manger après qu'il est trépassé (par. 12) »³⁵.

Du point de vue anthropologique, la notion de « barbarie » à la Renaissance devient à la fois synonyme de « sauvagerie », entendue comme un état originel de l'homme et des premières étapes de sa civilisation. Dans cette déclinaison, le concept est victime d'une certaine imprécision et montre une tendance à la polysémie. L'homme sauvage entendu dans son état primordial est caractérisé par un manque de lois (*nomoi*) et de règles, de mœurs civiques fondamentales qui gouvernent la communauté humaine dès les premières étapes de son développement. Citons ainsi la condamnation sociale de l'inceste et du cannibalisme, qui s'exprime par une condamnation religieuse et morale, ainsi que d'autres comportements qui peuvent menacer la stabilité de la communauté elle-même, comme les comportements sociaux relatifs à l'idée de contamination, de menace pour la survie d'une société. Citons à ce propos le contact avec des gens extérieurs à la communauté, le contact avec les étrangers porteurs d'une différence, d'une altérité culturelle. Dans ce cas, le « barbare » correspond au « négatif de l'humain »³⁶. Denis Crouzet a justement mis en relation cette déclinaison de la « barbarie » avec la perception européenne des peuples qui habitaient les territoires américains. Du point de vue moral, cependant, cette définition de la barbarie rentre dans le corollaire des images

³⁵ Montaigne Michel de, *Essais*, « Des Cannibales », *op. cit.* p. 255.

³⁶ Cette expression est tirée de l'essai de Denis Crouzet. John Gillies analyse ce sujet à travers la relecture de l'étranger, notamment dans *Othello* (1604) de Shakespeare.

phobiques liées à la peur de la contamination³⁷ et de la miscégénéation à l'intérieur de l'Europe même, comme un symptôme et un résultat de comportements sexuels et sociaux menaçants.

En effet, si l'on analyse le concept de « barbare » du point de vue du mythe ainsi que sa valeur éthique et morale, il peut être considéré comme un mythe morbide confiné dans les limites des images phobiques. L'analyse de ces images phobiques concerne les relations entre personnes d'un même groupe social, mais aussi les rapports qui existent dans une même communauté en vertu aussi des valeurs de loyauté et de fidélité (politique et morale), parmi les signes les plus évidents de la figuration de la barbarie au théâtre. Le sentiment d'altérité morale du barbare continue en effet à apparaître sous forme de déloyauté et de trahison³⁸, deux comportements qui rentrent dans le domaine de la décision et notamment de la lenteur avec laquelle la décision est prise, qui devient une expression d'un conflit et d'un traumatisme par rapport à un contexte hostile.

Au XVI^e siècle, le concept de barbare évolue avec l'émergence d'une conscience sceptique en Europe. Le scepticisme auquel on se réfère touche à la réflexion sur la nature humaine qui accompagne l'entreprise coloniale en Amérique, mais aussi à la perception du colonialisme en Europe et à l'émergence d'évaluations paradoxales concernant la comparaison entre l'homme « civique » européen et le « sauvage » habitant les Amériques. La réflexion philosophique et morale de la fin du XVI^e siècle est orientée vers une forme de scepticisme³⁹ gnoséologique qui influence et complexifie le

³⁷ La peur de la contamination apportée par l'étranger est un des thèmes fondamentaux concernant la figuration de l'altérité, notamment au théâtre, à partir de Sophocle avec *Cédipe*, puis dans *Médée* d'Euripide, dans l'histoire de Philomèle et Procne des *Métamorphoses* d'Ovide et, à l'époque moderne, dans *Othello* de Shakespeare, pour ne donner que quelques exemples. La peur de la miscégénéation est souvent mise en relation avec l'inceste, même sans le vouloir, comme dans *Re Torrismondo* (1587) de Torquato Tasso, *Canace* (1541) de Sperone Speroni, où cependant la relation entre frères est voulue par Junon, jusqu'à *Pericles* (1608), *romance* shakespearien dans lequel la distance entre la barbarie d'Antiochus et la civilisation apportée par Périclès est mise en évidence par la conscience de la méchanceté de l'inceste.

³⁸ « Les médecins ne craignent pas de s'en servir pour toute sorte d'emplois en faveur de notre santé, soit pour l'appliquer au-dedans ou au-dehors ; mais il ne se trouva jamais aucune opinion à ce point déréglée qu'elle excusât la trahison, la déloyauté, la tyrannie, la cruauté, qui sont nos fautes habituelles (par. 13), in M. de Montaigne, *Essais*, op. cit. p. 260-261.

³⁹ Cavell Stanley, *Il ripudio del sapere: lo scetticismo nelle tragedie di Shakespeare*, Turin : Einaudi, 2004.

discours sur la nature humaine. Le mythe du « barbare » légué par l'historiographie et la littérature de l'antiquité ne parvient plus à rendre une image « partagée » de ce concept, la complexité de la réflexion historique et morale impliquant une réévaluation et une réécriture du mythe à la lumière d'un processus de négociation⁴⁰ entre passé et présent.

La conscience de la barbarie devient-elle un instrument de médiation de l'émergence d'une conscience de l'Europe ?⁴¹ Avant de chercher une réponse à cette question, il est important de rechercher les éléments et les aspects qui ont produit un glissement dans la représentation du barbare au XVI^e siècle et qui ont entraîné le passage d'une image négative à une image plus positive de ce concept, notamment en ce qui concerne la réflexion sur l'histoire européenne et les peuples barbares.

Le signifié qui lui était attribué change, passant de la représentation du négatif d'humain qu'était le barbare au début du siècle à la représentation d'une déclinaison de l'humanité européenne, en raison notamment de l'œuvre et du succès du théâtre en Europe qui porte à la dramatisation du « barbare » et donc à son « humanisation ».

Grâce à la mise en scène de la « barbarie » et du passé « barbare » en Europe, le « barbare » subit un processus de resignification à travers ses nouvelles figurations, qui ne le dépeignent plus seulement comme l'initiateur de la chute néfaste de l'empire romain, la plus haute des civilisations, mais aussi comme la figure d'une crise politique et *humaine* présente dans la civilisation romaine et dont le barbare constitue une évolution. C'est cette reconsidération du passé barbare et du concept de « barbare » qui apparaît

⁴⁰ Greenblatt Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley - Los Angeles : University of California Press, 1988. Bien que, dans cette étude, Greenblatt se réfère principalement à la situation de l'Angleterre à la Renaissance, on pense qu'il est possible d'appliquer ses considérations sur la dimension sociale et collective du théâtre de la Renaissance en Europe. Comme le souligne Greenblatt : « The textual traces that have survived from the Renaissance [...] are the products of extended borrowings, collective exchanges, and mutual enchantments », in *ibid*, p. 7.

⁴¹ Nous reprenons et soutenons ici l'idée par laquelle se conclut l'essai de Denis Crouzet sur le concept de barbarie en Europe au XVI^e siècle. Crouzet, qui analyse notamment la réflexion française sur ce sujet, rattache la perception de l'inadéquation du mythe classique au traumatisme collectif apporté par les guerres de religion. Si nous partageons cette position, nous estimons qu'il est important d'analyser les figurations, ou représentations de la barbarie, par rapport à d'autres sujets aussi, afin de comprendre même partiellement le processus de médiation herméneutique du concept de « barbare ».

au théâtre au XVI^e siècle. Ce processus qui se manifeste au théâtre a été influencé à son tour par le débat contemporain sur ce sujet, débat de nature historico-sociale, géographique, littéraire, linguistique, philosophique et morale sur ce qu'est la « barbarie » à la lumière des événements historiques et culturels que l'on vient de considérer.

Un des événements qui a contribué à l'évolution de la réflexion sur le « barbare » et a amené au glissement du négatif au positif dans sa représentation concerne d'abord un fait littéraire et culturel, à savoir le succès et la réévaluation de *Germania* de Tacite, imprimé à Venise en 1470, comme le souligne, entre autres spécialistes, Gustavo Costa. Costa met en relation le succès de cette œuvre de Tacite et la naissance des études sur les antiquités germaniques en Italie puis en Europe. L'œuvre de l'auteur romain et la perspective primitiviste *ante litteram* par laquelle il décrit les peuples germaniques du I^{er} siècle de notre ère et leur histoire, mettent au jour la valeur idéologique du débat sur la « barbarie ».

En effet, c'est justement à partir de l'œuvre de Tacite et de son interprétation des mœurs des Germains que le débat sur la barbarie commence à embrasser aussi des aspects positifs. À travers *Germania*, on passe de l'obscurité morale, gnoséologique, historique, humaine que ce terme avait évoqué jusque lors, à la revendication des origines glorieuses d'un peuple, comme le démontre le débat épistolaire sur l'origine gothique du peuple suédois. Ce débat a vu s'opposer au XVI^e siècle la Suède de Johannes Magnus et la Pologne de Mechiow⁴², où, comme l'explique Kurt Johannesson, le religieux suédois revendique l'exclusivité de ses ancêtres, les Goths, en dépit des raisons avancées par le Polonais. Chez ces deux figures, le débat sur leurs origines gothiques acquiert des connotations singulières, notamment concernant la valeur positive et exclusive de leur provenance de l'ancien peuple « barbare ».

À la lumière des considérations que nous venons d'exposer et des évolutions qui caractérisent la figuration du « barbare » tant dans la réflexion cultivée des traités politiques de la période que dans la création du

⁴² Une analyse détaillée de ce débat se trouve dans l'œuvre de Johannesson Kurt, *The Renaissance of the Goths in XVIIth Century Sweden*, op. cit.

personnage « barbare » au théâtre, on peut soutenir la position de Denis Crouzet quant à la valeur de la « barbarie » au XVI^e siècle dans la pensée européenne. Crouzet affirme que le « barbare » peut être interprété comme une figure de médiation entre la Chrétienté et l'idée d'Europe⁴³. Tout en gardant son rapport avec la culture classique et sa polysémie, cette notion vise à exprimer le côté humain, ou plus « sécularisé », de la crise de l'identité européenne. Certes, la composante idéologique et anthropologique qui met en relation la notion de « barbarie » avec la fascination de son exotisme né d'une perspective orientaliste continue à faire partie de la psychologie européenne, surtout pour ce qui est de l'héritage de la culture grecque ancienne. C'est notamment le cas d'Hérodote, avec les *thoumata*, les monstres, la magie, la violence mis en relation avec le mélange de notions qui compose souvent la notion de barbarie : la monstruosité physique et morale, l'étrangeté au niveau géographique et la poétique des espaces littéraires (la description des lieux habités par les « barbares » : déserts, îles, régions au climat hostile à l'installation de l'homme, forêts).

Concernant le discours géographique sur les lieux de la « barbarie », on peut déduire qu'au XVI^e siècle aussi, l'emploi de termes et références géographiques connotés, car décrits par les auteurs classiques, devient, ou mieux reste, un signe de barbarie. Le lien entre différence et distance dans l'espace est axiomatique, avec le recours à des références identitaires génériques et générales, comme dans la tendance à regrouper les peuples au moyen de catégories géographiques et ethnographiques : les Goths, les Thraces, les Scythes, les Africains. C'est la manifestation d'une propension à éviter la confrontation réelle avec l'autre et à insister sur la condamnation morale et ontologique de l'altérité.

Au cours du XVI^e siècle, cette notion s'éloigne de la dimension collective qui l'avait caractérisée pendant plusieurs siècles et indiquait la figure de l'ennemi de la communauté chrétienne, et acquiert une détermination géographique plus précise. Elle devient ainsi un instrument idéologique de la construction de l'identité nationale, notamment dans le théâtre de William Shakespeare, Miguel de Cervantes et Lope de Vega.

⁴³ Crouzet Denis, *op. cit.*

1.2 Entre histoire et ethnographie : le concept de barbare pendant l'antiquité classique

1.2.1 La Grèce ancienne : quelques réflexions sur le concept de « barbare »

Du point de vue étymologique, dès sa première apparition dans la culture grecque ancienne, le mot « barbare » signifie celui qui balbutie, bégaye, ne parle pas grec. La répétition des syllabes « bar-bar » sous forme d'onomatopée évoque la perception indistincte et chaotique de la langue (incompréhensible) d'un étranger⁴⁴. Dans la culture grecque archaïque, ce terme était associé au parler des étrangers (qui sont plutôt « barbarophones », comme chez Homère en référence aux Cariens de l'*Illiade*) plutôt qu'à une antinomie désignant la séparation et l'incommunicabilité entre civilisation et manque de civilisation.

En effet, c'est après le V^e siècle avant J.-C. et les guerres médiques que ce terme entre dans le langage et dans la poétique des dramaturges pour indiquer l'étranger mais aussi l'autre par excellence et le Perse en particulier. Dans son étude sur l'invention du « barbare » par les dramaturges de l'âge classique, Edith Hall souligne le glissement sémantique du terme « barbare » en le rattachant aux guerres contre les Perses : « The idea of the barbarian as the generic opponent to Greek civilization was a result of this heightening in Hellenic self-consciousness caused by the rise of Persia »⁴⁵. Dans l'histoire grecque, il y a donc eu un passé archaïque où le barbare n'existait pas, ou mieux ne constituait pas une menace pour la survie de la communauté grecque, et un présent-passé récent marqué par les guerres contre les Perses. Dans la culture grecque ancienne, l'invention du barbare

⁴⁴ « [...] le mot "barbare" nous vient de Grèce, où il est un héritage de l'indo-européen ; c'est une sorte d'onomatopée, qui désigne "celui qui ne parle pas distinctement", le bègue qui bredouille (skr. *barbarah*) », dans René Hodot - Patrick Jouin, « Barbares, barbarismes et barbarie dans le monde gréco-romain », Schillinger Jean, Alexandre Philippe (sous la dir. de), *Le Barbare*, Berne : Peter Lang, 2008, p. 27.

⁴⁵ Hall Edith, *Inventing the Barbarian. Greek Self-definition through Tragedy*, Oxford : Oxford University Press, 2004 (1989).

correspond à une intention historico-politique et culturelle et à la volonté de réagir à la menace constituée par les Perses et leur expansionnisme, en disposant une limite politique entre « nous » et « les autres ». Les dramaturges de la période classique ont opéré dans leurs œuvres une « barbarisation » de personnages tragiques⁴⁶.

Dans *Mémoire d'Ulysse*, François Hartog s'interroge sur ce qu'est l'autre pour la culture grecque, et propose une première distinction entre les différentes formes d'altérité conçues par la culture grecque antique :

« Qui sont-ils ces autres pour les Grecs ? Comment ont-ils découpé et classifié l'altérité ? Il y a des autres non-humains : plus qu'humains comme les dieux ou les demi-dieux, moins qu'humains tels les monstres et les animaux ; les autres "ordinaires" ; l'étranger (*xenos*), en fait toute personne extérieure à cette communauté restreinte qu'est la cité »⁴⁷.

Xenos désigne en même temps l'étranger grec, celui qui est étranger à la communauté, et l'hôte⁴⁸ qui, du moment où il est pris en charge par un membre de la communauté, bénéficie d'un statut particulier auquel tous deux sont liés par des engagements réciproques. Dans ce passage, Hartog ébauche de façon schématique les représentations de l'altérité pour les Grecs, opérant tout d'abord une distinction entre l'autre « humain », le « plus qu'humain » et le « moins qu'humain ». Dans le royaume de l'humain, l'autre est défini en tant qu'étranger, à savoir une personne extérieure à la communauté de la *polis* tant de provenance grecque qu'étrangère, et l'hôte, figure complexe et importante dans la réflexion sur la culture grecque, puisque la loi de l'hospitalité était considérée comme une des lois

⁴⁶ À ce propos, Edith Hall propose une analyse très intéressante du processus de « barbarisation » qui a investi les Troyens dans les commentaires de l'Iliade, en soulignant l'opposition entre la « barbarie » des Troyens et la « noblesse » des Achéens, dans E. Hall, *op. cit.*, p. 19-47.

⁴⁷ Hartog François, *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris : Gallimard, 1996, p. 16.

⁴⁸ « De fait, le sens de ξένος ne paraît pas avoir été beaucoup affecté par les transformations politico-sociales qui marquaient la fin de la période archaïque et le début de la période suivante. Celles-ci, en revanche, ont affecté le terme antinomique », in Gautier Philippe, « Notes sur l'étranger et l'hospitalité en Grèce et à Rome » in *Ancient Society*, 4 (1973), p. 4.

fondamentales d'une communauté⁴⁹. L'hôte est une figure ambiguë qui rentre dans le domaine de l'altérité, mais une forme d'altérité qu'on peut encore considérer grecque, culturellement et socialement proche de la personne qui lui a donné l'hospitalité, puisque tous deux doivent observer le culte de Zeus, parler une langue semblable et pratiquer des rites semblables. Dans son essai sur l'étranger et l'hospitalité en Grèce, Philippe Gautier remarque que « Le ξένος-étranger n'est pas n'importe quel étranger, il est l'étranger avec lequel la ξενία est possible, il est l'étranger grec »⁵⁰. Pour la culture grecque, l'étranger ne constituait pas une menace *per se*, du moins pas explicitement⁵¹, puisqu'il impliquait une communauté (même partielle) de religion, de culture et d'espaces qu'on considérait civils (civiques). La société athénienne était plus tolérante que la société spartiate, laquelle était par contre plus fermée envers les étrangers. À Athènes, il existait en outre la figure du « métèque », l'étranger résidant à Athènes, pour ceux qui voulaient y habiter. La figure de l'étranger à Athènes n'est donc pas forcément négative⁵².

Le développement d'images phobiques liées à l'autre et à sa représentation se fait plus manifeste lors des guerres médiques, telles qu'elles sont décrites par Hérodote dans ses *Histoires*⁵³. Le terme « barbare », comme le remarque Hérodote, doit être postérieur à celui de « xenos », car, selon l'auteur, les Spartiates n'utilisaient que ce dernier mot pour indiquer les étrangers⁵⁴. Le concept de « barbare » serait donc apparu plus tardivement, notamment sous sa forme antonymique qui vise à exprimer

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1-21.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁵¹ À ce propos, l'ambiguïté de ce mot dans la culture grecque et romaine doit être relevée. Avant de prendre une structure antinomique, son sens était flou ; il garde, après le processus rhétorique que l'on vient de décrire, deux significations différentes : par exemple, en latin, *hostis* signifie aussi bien hôte qu'ennemi. Il conviendrait de comparer ces considérations avec l'étude de Philippe Gautier, *op. cit.*

⁵² Les esclaves faisaient aussi partie de la catégorie des étrangers qui habitaient à l'intérieur de la cité.

⁵³ Hérodote, *L'Enquête. Livres I à IV*, édition d'André Bargaet, Paris : Gallimard, 1985.

⁵⁴ Hartog François, *Mémoire d'Ulysse*, *op. cit.*

l'opposition antithétique entre deux termes⁵⁵. Pour la communauté spartiate, seule existait donc la figure de l'étranger, tandis qu'on assiste à Athènes à l'introduction, ou mieux à l'invention, de la notion de « barbare » pour désigner une forme particulière d'altérité, l'altérité politique et menaçante.

C'est précisément entre le VI^e et le V^e siècle avant J.-C., et notamment avec les *Histoires* d'Hérodote, que le terme « barbare » acquiert sa structure antonymique et qu'il est utilisé pour désigner l'altérité des peuples à l'extérieur de la communauté hellénique, l'*oikumené* grecque. On vient de dire que le mot « barbare », du point de vue étymologique, signifie « celui qui bégaie », qui parle une langue dont les sons sont perçus de façon indistincte et confuse. La barbarie est d'abord entendue comme un inachèvement, un manque linguistique empêchant la communication. La répétition des syllabes sous forme d'onomatopée révèle aussi un manque de distinction entre les mots et dans les sons produits. Les mots prononcés par les barbares semblent ne pas avoir d'ordre, ils sortent de façon chaotique de la bouche du barbare ; il s'agit d'une indifférenciation aussi bien linguistique que (pour ne pas dire surtout) politique⁵⁶, sujet sur lequel nous reviendrons.

Y a-t-il eu un temps où les Grecs eux-mêmes étaient des barbares ? Différents auteurs se sont posé la question lorsqu'ils ont traité de la nature des barbares et du processus qui a amené les Grecs à devenir une société civique et civilisée. Il y eut un temps où les Grecs eux-mêmes étaient des barbares :

« [...] Le temps a séparé, discriminé. La grecité s'enlève sur fond de "barbarie", comme si deux temporalités, deux rapports au temps différents, s'étaient à un moment enclenchés, venant ainsi illustrer le paradigme lévi-straussien des "sociétés chaudes" et des "sociétés froides". Les Grecs étaient des Barbares, mais sont devenus des Grecs, les Barbares étaient des Barbares et le sont demeurés. Ils sont restés une société "froide", tandis que les Grecs, eux, se "réchauffaient", manifestant leur caractère grec par cette capacité à l' "accroissement" »⁵⁷.

⁵⁵ « Il y a les Grecs d'un côté et les Barbares de l'autre, qui se définissent en s'opposant : nul besoin – semble-t-il – de s'expliquer davantage », in *Ibid.*, p. 87.

⁵⁶ Donc, l'indifférenciation linguistique comme symbole de l'indifférenciation politique.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

Sans le respect des dieux et la pratique de la *ξενία*, les peuples demeurent barbares (chez Homère⁵⁸, Cyclopes et Lestrygons ne respectent pas cette loi, mais appartiennent au royaume du « moins qu'humains » dressé par Hartog). Dans ce cas, le manque d'hospitalité amène à un manque d'humanité, leur sauvagerie étant monstrueuse au même titre que leur nature. Comme le souligne Hartog, ce qui caractérise la sauvagerie de certains peuples, tels qu'ils sont décrits par Homère, est leurs mœurs et leurs *nomoi* : ces peuples mangent des aliments crus, ne cultivent pas la terre et sont ainsi forcés de consommer de la viande, tandis que les Grecs sont « mangeurs de pain » ; ils ne respectent ni les dieux ni les hommes, puisqu'ils consomment les boissons des dieux (ils ne mélangent pas le vin et l'eau), et ne respectent pas les lois de l'hospitalité. Enfin, ils ne vivent pas en communauté, lui préférant la solitude, une solitude semble-t-il plus politique qu'humaine. Lorsqu'on passe de la période archaïque au début de la période classique, on voit que le discours sur la barbarie répond à une structure plus complexe.

À ce propos, l'œuvre d'Eschyle, *Les Perses*⁵⁹ (V^e siècle avant J.-C.), offre une description paradigmatique des barbares dans le récit de la défaite de Xerxes lors de la bataille de Salamine (480 avant J.-C.). La scène oppose d'abord les tristes pressentiments du chœur des vieillards de Suse, pressentiments partagés par Atossa, la mère de Xerxes. Le jeune roi a défié les Ioniens sur terre et sur mer avec une flotte et une armée de vastes proportions, sûr de sa victoire. Aveuglé par le désir de vaincre les Grecs, Xerxes a enrôlé tous les jeunes hommes de Suse. Mais ce que le roi perse souhaite ne se produit pas, et les Perses sont vaincus par les Ioniens ; il ne reste plus à Xerxes qu'à réfléchir sur ses fautes et sur les morts dont il a été la cause. Au début de la pièce, Atossa demande au chœur des vieillards des informations sur les Grecs et leur façon de se battre ; elle veut savoir s'ils

⁵⁸ Homère, *Odyssée*, livre XIII. On a utilisé l'édition italienne, Omero, *Odissea*, Milan : Mondadori, 2005.

⁵⁹ Eschyle, *Les Perses. Les sept contre Thèbes. Agamemnon. Prométhée enchaîné*, version française, Paris : L'Harmattan, 2009.

combattent avec des flèches et des arcs⁶⁰, comme les Perses. La réponse est négative : ils ne combattent qu'avec la lance et ne se protègent que d'un bouclier. Les vieillards remarquent en outre la valeur de la liberté pour les Grecs, qui ne sont soumis à personne⁶¹. La juxtaposition de la civilisation grecque et du royaume des barbares perses est bien évidente : les vieillards perses eux-mêmes remarquent le courage et l'esprit guerrier des Grecs, qui ne craignent pas le combat au corps à corps et entendent défendre leur liberté politique. Les Grecs ne connaissent pas la tyrannie, leur état est démocratique et les valeurs qui lient les peuples sont authentiques et partagées par la communauté des citoyens. Ils observent en outre des rites religieux par lesquels ils s'attirent les faveurs des dieux, tandis que les Perses, et notamment Xerxes, ont suscité l'envie des dieux en ne célébrant pas leurs rites.

On trouve de l'autre côté les Perses, les barbares⁶², soumis à la tyrannie du fils de Darius, Xerxes, un roi orgueilleux, lâche et violent. Xerxes est lui-même esclave de son orgueil et de son audace sans borne. Il ne poursuit que ses objectifs personnels, au point de priver Suse de presque tous ses jeunes hommes, qui constituent la force, l'espoir et l'avenir de la ville. S'il est toujours fait référence aux Hellènes comme à un peuple, une collectivité, en revanche Xerxes est souvent seul. Il est seul lorsqu'il raconte la défaite subie et ne fait pas référence à ses compagnons. C'est le chœur des vieillards qui lui rappelle la perte de nombreux Perses valeureux morts en obéissant à sa folie.

La solitude associée à la barbarie a déjà été soulignée⁶³ : elle est un des attributs de la barbarie, parce qu'elle s'oppose à la dimension politique et

⁶⁰ L'usage au combat de l'arc et des flèches était jugé peu valeureux dans la culture grecque, car l'emploi de ces armes permet de combattre en maintenant une certaine distance par rapport à l'ennemi. Cet aspect aura beaucoup d'importance dans l'analyse de la figure de l'amazone, une guerrière qui combat en utilisant des flèches et un arc.

⁶¹ Chœur de vieillards : « Ils [les Grecs] ne sont esclaves d'aucun homme et n'obéissent à personne ».

⁶² Dans la pièce d'Eschyle, les Perses eux-mêmes s'appellent « Barbares », se distinguant ainsi des Grecs. L'emploi chez Eschyle du couple antinomique Grecs-Barbares permet de constater qu'il a désormais acquis une fonction politique précise.

⁶³ Domenichelli Mario, Fasano Pino (sous la dir. de), *Lo straniero*, Atti del convegno, Cagliari 16-19 novembre 1994, Rome : Bulzoni, 1997.

collective propre à la civilisation. À Athènes, au V^e siècle, l'homme est d'abord considéré comme un citoyen faisant partie d'une communauté. La solitude s'oppose au partage des valeurs politiques et des *nomoi* et devient un attribut de la tyrannie et du manque de liberté politique que représente, au moins en partie, la barbarie, entendue aussi comme solitude politique et éthique⁶⁴.

Toutefois, la notion de barbare permet aussi de « territorialiser » la « barbarie » qui, chez Eschyle, est présente chez les Perses, en Asie, et s'oppose à une Grèce civilisée, comme dans le rêve d'Atossa. La mère de Xerxes raconte au Chœur avoir eu un songe dans lequel deux sœurs se disputaient⁶⁵. Il existe donc déjà chez Eschyle une idée de Grèce (et donc d'Occident) civilisée et cultivée et d'Asie barbare sous le joug de la tyrannie.

Dans *Les Perses*, ce qui fait de Xerxes un barbare est le manque de respect pour les dieux, sa tyrannie, qui s'exprime aussi par la coutume perse selon laquelle le roi est considéré à l'égal d'un dieu (comme dans la formule « le roi égale à dieu » en référence aux rois des Perses). La propension à commettre des actions impies qui ne sont pas tolérées par les dieux est caractéristique du comportement de Xerxes (et de tous les Perses dans la pièce). Une autre caractéristique de la barbarie de Xerxes est sa violence et son orgueil démesurés qui le vouent à la défaite, et son manque de stratégie au combat. Bien qu'il dispose d'une très vaste flotte et d'innombrables guerriers, Xerxes ne parvient pas à opposer de stratégie à celle des Hellènes. Les Perses manquent également d'astuce, semble-t-il, d'intelligence, comme lorsque Xerxes croit au messenger annonçant que les Hellènes sont déterminés à partir. Le Perse choisit alors de changer de stratégie pour empêcher la fuite des Grecs, mais la nouvelle apportée par le messenger, un mensonge, causera la défaite des Perses. Une dernière

⁶⁴ La solitude associée à la barbarie est aussi très importante concernant la notion de barbarie à la Renaissance.

⁶⁵ « Atossa : deux femmes richement vêtues me sont apparues. L'une portait la robe des Perses, l'autre celle des Doriens [...] C'étaient deux sœurs d'une même race. Elles habitaient, l'une la terre de la Grèce, qui était son partage, l'autre la terre des barbares. Elles se querellaient, à ce qu'il me sembla. Mon fils [...] il les mit toutes deux sous le même joug [...]. L'une, la vérité, se redressait orgueilleusement, toute fière de ce harnais [...], mais l'autre, s'agitant furieuse, rompait de ses mains les liens du char [...], dans Eschyle, *Les Perses*, *op. cit.*, p. 18.

observation sur la barbarie nous vient de la pièce d'Eschyle et concerne l'occurrence du verbe « déchirer » : dans *Les Perses*, on retrouve très souvent l'association du mot « barbares » et du verbe « déchirer ». Les barbares ont déchiré leur flotte, ils ont déchiré la vie de nombreux jeunes perses, les femmes perses (mères et veuves) déchirent leurs vêtements en pleurant la mort de leurs hommes. Le déchirement profond provoqué par les barbares dans la société grecque devient ainsi dans la pièce d'Eschyle un prédicat de la barbarie. Cependant, les barbares, comme Eschyle semble l'affirmer, n'ont déchiré que leur propre ville et leurs propres gens. Il s'agit dans ce cas d'une projection des angoisses propres à la société hellénique du V^e siècle vis-à-vis des récentes batailles qui ont opposé les Perses aux Grecs. Chez Eschyle, le barbare est donc responsable du déchirement du différentiel qui sépare la civilisation (grecque) d'un état d'indifférenciation⁶⁶ qui caractérise la barbarie.

Dans l'œuvre historiographique d'Hérodote d'Halicarnasse, *Les Histoires*⁶⁷ (V^e siècle avant J.-C.), intervient non seulement la polarisation du couple Grecs-Barbares, mais aussi le processus de « territorialisation » de la barbarie qui se superpose en général aux Perses, sur fond de guerres au V^e siècle avant J.-C., mais qui comprend aussi, pour des raisons différentes, les Égyptiens (livre III) et les Scythes (livre IV). Dans les *Histoires*, on perçoit une évolution de nature politique dans la réflexion sur la barbarie. Pour tracer la physionomie des barbares, Hérodote se sert de ce que François Hartog a qualifié d'opérateurs intellectuels⁶⁸, c'est-à-dire des stratégies pour faire ressortir et parfois inventer la différence entre « le nous » et « l'autre ». Un

⁶⁶ René Girard introduit le concept d'« indifférenciation » en lien avec le processus de médiation interne à l'œuvre dans la pièce shakespearienne *Troilus and Cressida* en raison de la crise du *degré*, c'est-à-dire du rôle et de la reconnaissance de l'autorité politique (p. 259-269). Dans ce cas, le concept est associé à la catégorie du barbare, au moment où le manque de communication et la peur liée au recours à la violence produisent l'union entre les concepts de ce qui est étranger et ce qui est indifférencié, entre méconnaissance et chaos, *deregulation*. Girard René, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, traduit de l'anglais par Bernard Vincent, Paris : Grasset, 2000.

⁶⁷ Hérodote d'Halicarnasse, *L'Enquête*, *op. cit.* ; pour l'édition italienne, on a fait référence à Erodoto, *Storie*, Milan : Rizzoli, 1990.

⁶⁸ La référence à l'emploi d'opérateurs intellectuels dans la description de l'altérité chez Hérodote se trouve dans F. Hartog, *Mémoire d'Ulysse*, *op. cit.* En effet, Hartog se réfère plutôt à la description de la « sauvagerie » des peuples qu'Ulysse rencontre pendant ses voyages, comme les Lotophages, les Lestrygons, Polyphème, pour n'en donner que quelques exemples.

de ces opérateurs est l'inversion⁶⁹, c'est-à-dire la faculté de penser et de décrire le monde de l'autre comme une image inversée, comme dans un miroir, du monde grec. À cette image inversée et symétrique de l'autre s'ajoute la détermination avec laquelle Hérodote mesure l'espace⁷⁰, donnant une image précise des lieux réels et merveilleux⁷¹ qui caractérisent la géographie de l'altérité.

Dans le livre IV de l'*Enquête*⁷², Hérodote décrit le peuple des Scythes et les peuplades qui habitent les territoires limitrophes et lointains. Les Scythes proviennent des régions de la Haute-Asie, qu'ils ont gouvernée pendant des années avant de se diriger vers les régions de la Médie. Ils sont nomades, un aspect qui, comme Hérodote le souligne, est très important : « [...] la nation scythe elle-même a pu sagement résoudre l'un des problèmes capitaux qui se posent à l'homme, c'est le seul point que j'admire chez elle. L'importante question qu'ils ont ainsi résolue, c'est la manière d'empêcher tout envahisseur et de leur échapper, et de les atteindre, s'ils ne veulent pas être découverts ».

C'est le nomadisme⁷³, en effet, qui permet aux Scythes de ne pas être envahi par les peuples étrangers : « Ces gens ne construisent ni villes ni remparts, ils emportent leurs maisons avec eux, ils sont archers et cavaliers, ils ne labourent pas et vivent de leurs troupeaux, ils ont leurs chariots pour demeures : comment ne seraient-ils pas à la fois invincibles et

⁶⁹ Ce schéma agit aussi au niveau géographique, par exemple dans la description du cours du Nil, entendu comme l'inverse symétrique du cours du Danube (livre I).

⁷⁰ « Je ris de voir tant de gens nous donner des "cartes du monde" qui ne contiennent jamais la moindre explication raisonnable : on nous montre le fleuve Océan quienser une terre parfaitement ronde, comme faite autour, et l'on donne les mêmes dimensions à l'Asie et à l'Europe ! Je veux indiquer en quelques mots la grandeur respective de ces contrées, et leur configuration générale. Les Perses s'étendent jusqu'à la mer méridionale dite mer Érythrée. [...] Pour l'Europe, il est certain que personne ne peut dire si, du côté du soleil levant et du vent du nord, une mer la borne ; on sait en revanche qu'en longueur elle s'étend aussi loin que l'Asie et la Lybie ensemble », Hérodote, *op. cit.*, livre IV, p. 374, 378.

⁷¹ Pour en donner un exemple : « Les Chauves prétendent – mais je n'en crois rien – que des hommes aux pieds de chèvre habitent ces montagnes et que, plus loin encore, on trouve des hommes qui dorment pendant six mois de l'année », *ibid.*, p. 369.

⁷² Hérodote, *L'Enquête*, *op. cit.*

⁷³ « L'on pressent bien que le discours sur le caractère autochtone ne peut pas ne pas retenir sur la représentation du nomadisme et qu'à cet autochtone imaginaire qu'est l'Athénien, il faut un nomade, non moins imaginaire, qui sera volontiers le Scythe », in Hartog François, *Le miroir d'Hérodote*, Paris : Gallimard, 1991, p. 67.

insaisissables ? »⁷⁴. « Ainsi les Scythes », remarque Hartog, « sont-ils bien caractérisés par la mobilité : ils passent d'un espace à l'autre ; pour eux, la séparation indubitable de l'Asie et de l'Europe n'existe pas vraiment ; ils passent d'un continent à l'autre, sans même savoir exactement ce qu'ils font (à la poursuite des Cimmériens, ils se trompent de route) : ils sont entre deux espaces. Il est néanmoins clair que, dans le récit d'Hérodote, c'est la guerre de Darius qui va véritablement les "fixer" en Europe, comme occupants de ce continent que le Roi envahit, alors qu'il ne le devrait pas »⁷⁵.

Si Hérodote avoue estimer les Scythes puisqu'ils ont résolu le problème des invasions des peuples étrangers, il rédige pourtant une liste des aspects qui définissent leur « barbarie » : ils ne connaissent pas le concept de cité, étant amenés à souvent se déplacer ; ils ne pratiquent pas l'agriculture, ne mangent que de la viande cuite d'une façon à la fois pénible et ingénieuse ; ce sont en outre des chasseurs et des archers, pas de « vrais » guerriers. Bien qu'Hérodote affirme dans le récit sur les mœurs des Scythes qu'ils pratiquent des sacrifices humains, il souligne aussi le fait qu'ils ne sont pas cannibales. Toutefois, une des caractéristiques les plus importantes des Scythes a trait à la pratique du nomadisme qui s'oppose au caractère autochtone (présumé) des Athéniens. Dans le récit sur les Scythes, Hérodote décrit les territoires à la limite des terres connues à ce moment-là, où les peuplades qui y résident vivent pour la plupart dans l'isolement. Les territoires des Scythes s'étendent en effet jusqu'au nord extrême, où demeurent les Hyperboréens.

La description des Scythes faite par Hérodote nous fait comprendre que « barbare » ne signifie pas d'abord « barbarie » et, par conséquent, violence, cruauté, relâchement des mœurs. La différence entre « barbarie » et « civilisation » est tout d'abord de nature politique : il s'agit de la distance qui sépare ceux qui connaissent la cité (sur le modèle de la polis grecque) de ceux qui ne la connaissent pas et sont soumis à un roi ou un tyran. C'est le cas des Perses en effet, et de l'aspect qui fait ressortir leur barbarie : derrière la figure du roi Cambyse, Darius, son fils Xerxès, se cache le manque de

⁷⁴ Hérodote, *L'Enquête*, op. cit., livre IV, p. 379.

⁷⁵ Hartog François, *Le miroir d'Hérodote*, op. cit., p. 50-51.

liberté politique et la suprématie de la dimension individuelle sur la dimension collective et politique. Les barbares ne répondent pas à des lois collectives, mais individuelles. Pour cette raison, on peut affirmer que, chez Hérodote, les Égyptiens aussi peuvent être considérés comme des barbares, puisque la structure de leur société converge dans la figure du roi.

Parmi les figurations de l'altérité dans la culture grecque ancienne⁷⁶, la figure du « sauvage », ou *αγριότης*, existe aussi. Le mot grec renvoie au fait que les peuples considérés comme « sauvages » ne pratiquaient pas l'agriculture et, par conséquent, ne consommaient pas de pain, au contraire des Grecs et des peuples civilisés qui avaient la coutume de cuire la nourriture. Il s'agit d'une question de *νόμοι*, intérêt dans les mœurs des peuples et dans la description des territoires lointains, en raison du développement de la cartographie qui commence au début du V^e siècle avant J.-C. Celle-ci manifeste la volonté de décrire et de donner une image précise du monde, et entraîne la naissance d'une géographie poétique et de la « territorialisation » des différentes formes de « barbarie » et d'altérité ; le discours sur le barbare se développe au moment où s'affirme la science ionique.

1.2.2 Quelques réflexions sur le « barbare » dans la culture romaine

Dans la culture grecque ancienne, le terme *βάρβαρος* exprimait l'inefficacité phonétique et l'incompréhensibilité de la langue étrangère. Il s'agissait en premier lieu d'une forme de discrimination linguistique, le « barbare » étant celui qui ne parlait pas grec, et par conséquent d'une discrimination ethnique puisque ce terme désignait aussi tout ce qui n'était pas grec. Le terme exprimait donc la supériorité humaine, politique et

⁷⁶ On vient d'ébaucher, sans aucune prétention d'exhaustivité, la figure de l'hôte, de l'étranger, des créatures monstrueuses et merveilleuses et finalement du barbare.

culturelle de la société hellénique en regard de la langue et de la dimension politique non démocratique des barbares. La langue des barbares était donc chaotique et désordonnée, symbole de leur situation politique. Le barbare incarnait une humanité différente, distincte de la culture grecque, en marge de la communauté hellénique.

Autrement dit, dans la culture grecque, la première désignation de l'altérité ne répondait pas à des paramètres exclusivement topographiques, mais plutôt à des déterminations générales de nature linguistique. Au concept de « culture » d'origine hellénique, s'opposait celui de non-culture des peuples barbares, dont l'altérité faisait ressortir l'indétermination d'une dimension humaine bien déterminée : la dimension politique. Après l'affirmation de l'hégémonie romaine, la distinction linguistique revêtit de nouvelles significations de nature géographique (spatiale) et surtout morale. Le passé « barbare » de Rome impliquait une réflexion attentive sur l'autre, non seulement comme présence extérieure aux frontières de l'empire et à la dimension civique romaine, mais aussi comme analyse critique de l'altérité de sa dimension humaine : l'équilibre précaire entre vertu publique et privée.

La culture romaine, au contraire de la culture grecque, ne considérait pas le barbare en ces termes : on appelait « barbares » les peuples qui demeuraient à l'extérieur de l'empire et qui empêchaient son expansion. En particulier, on considérait « barbares » les populations qui occupaient les régions comprises entre le cours du Rhin et du Danube, deux frontières naturelles qui avaient longtemps séparé la romanité de la barbarie.

L'étude et la description des populations « barbares » dans la culture romaine commencent par l'œuvre de Jules César, *Commentarii de bello gallico*⁷⁷ (53-50 avant J.-C.) : chez Jules César, la « barbarologie » commence à s'affirmer en tant que discipline et domaine de recherche, comme volonté de décrire les peuples qui menaçaient la stabilité, l'expansion et l'identité de Rome. Dans la définition d'Y.A. Dauge, par « barbarologie » on entend « un ensemble de conceptions et de méthodes concernant le fait barbare et sa réduction, on doit la considérer non seulement comme un

⁷⁷ Les Commentaires de César, écrits vers 52 avant J.-C., sont l'exemple d'un récit historique qui, s'il a pour but l'éloge des gestes de César, décrit aussi la rencontre et le combat avec les peuples qui demeuraient au-delà des Alpes.

savoir, mais aussi et surtout comme un art »⁷⁸. La « barbarologie » est donc un *art* : « l'enjeu est de taille, il ne s'agit de rien moins que de se construire une identité, celle de l'*humanitas* latine : de la même manière que les Grecs se sont sentis définis comme hellènes face aux barbares mèdes, les Romains vont se démarquer des Grecs, certes, mais aussi des *barbari*, dont la définition est la seule, parmi tous les mots latins qui désignent l'étranger, à être négative »⁷⁹.

Qui sont les barbares pour les Romains ? Et quels traits les caractérisent ? Pour répondre à ces questions, il conviendrait de dresser un discours complexe sur les différentes périodes de la rencontre entre Romains et barbares et de distinguer les différentes formes de « barbaritas » envisagées, celle des peuples au nord de l'empire et celle, par exemple, des Parthes. On a choisi de considérer le barbare comme un filtre herméneutique par lequel comprendre, et au moins ébaucher, la dimension rhétorique de la description du *barbarus*, dans l'acception de « barbare germanique » chez Jules César et Tacite.

Chez Jules César, le barbare est perçu comme une figure menaçante et dangereuse pour l'identité romaine. L'image du barbare était caractérisée par son *impotentia*, ou l'assujettissement aux passions, sa *ferocia*, la propension au recours à la violence et le goût pour la guerre (*belli furor*), sa *feritas*, ou sauvagerie ou mœurs sauvages⁸⁰, son *impietas*, à savoir le manque de foi dans la correspondance divine des événements réels. Par sa *vanitas*, caractéristique d'une personne inconstante, dont l'opinion et les comportements changent souvent, dans l'incapacité de garder la mesure, de contrôler et contenir ses instincts et ses désirs, mais aussi par la *crudelitas*

⁷⁸ Dauge Yves Albert, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles : Latomus, 1981, p. 36.

⁷⁹ Ndiaye Emilia, « L'altérité du "barbare" germain : instrumentalisation rhétorique de *barbarus* chez César et Tacite », in J. Schillinger, Ph. Alexandre (sous la dir. de), *Le Barbare*, op. cit., p. 48.

⁸⁰ La rudesse des barbares est chez César une caractéristique des Germains : « [...] les Arvernes et les Séquanes avaient pris des Germains à leur solde. Un premier groupe d'environ quinze mille hommes avait d'abord passé le Rhin ; puis, ces *rudes barbares* prenant goût au pays, aux douceurs de sa civilisation, à sa richesse, il en vint en plus grand nombre », dans Jules César, *Guerre des Gaules*, édité par Christian Goudineau, Paris : « Les Belles Lettres », Imprimerie Nationale, 1994, (1, 31).

(le manque d'humanité dans les relations avec les autres)⁸¹, la *cupiditas* (l'incontinence sexuelle) et enfin l'ignorance, la superstition et l'incompétence militaire.

Le barbare était considéré comme un ennemi redoutable dans les premières phases du combat, en raison de la violence de ses assauts et de son attitude face à la guerre ; cependant, son manque de mesure et de tempérance entraînent un manque de stratégie militaire, qui cause la défaite du barbare dès lors que les milices romaines mettent en place leur stratégie. Jules César ne retient pas moins quelques qualités chez les barbares, les Germains surtout. Il décrit les mœurs des Germains dans le sixième livre de *Guerre des Gaules*. Les Germains consacrent leur journée à la chasse et aux exercices militaires, ils ne pratiquent pas l'agriculture et par conséquent ne mangent que de la viande, du fromage et du lait. Les coutumes sexuelles sont sobres, parfois austères. Ils méprisent la vie sédentaire et, pour cette raison, préfèrent la guerre à l'agriculture, bien que ce choix leur impose de se déplacer souvent afin de s'installer temporairement dans un lieu où ils puissent trouver de quoi survivre. Jules César affirme en outre que, chez les Germains, « il n'est pas de plus grand honneur [...] que d'avoir fait le vide autour de soi et d'être entourés d'espaces désertiques aussi vastes que possible »⁸². Le désert dont le Germain aime à s'entourer est d'après César un symbole et une représentation de sa barbarie, entendue comme une solitude éthique et, plus encore, politique et ethnique. Les barbares germaniques non seulement gardent des mœurs « sauvages »⁸³ aux yeux de César, mais ils refusent en plus le contact avec la civilisation, craignant d'être victimes des pillages et des invasions qu'eux-mêmes perpètrent.

⁸¹ Le portait que César dresse d'Arioviste est à ce propos très significatif : « Et Arioviste, depuis qu'il a remporté une victoire sur les armées gauloises [...] se conduit en tyran orgueilleux et cruel, exige comme otage les enfants des plus grandes familles et les livre [...] aux pires tortures, si on n'obéit pas au premier signe ou si seulement son désir est contrarié. C'est un homme grossier, irascible, capricieux : il est impossible de souffrir plus longtemps sa tyrannie », *ibid.*, (1, 31).

⁸² Jules César, *Guerre des Gaules*, *op. cit.*, (6, 21-23).

⁸³ Ils adorent les dieux qu'ils *voient* : le Soleil, la Lune, les manifestations qui frappent leur vue. Le fait de privilégier le sens de la vue était considéré comme une forme de sauvagerie intellectuelle ou de manque d'intelligence. Ce même comportement « sauvage » est souvent associé à la foule dans le théâtre du XVI^e siècle et notamment dans les tragédies romaines de Shakespeare.

L'image de l'espace désertique dont le barbare s'entoure est très importante et forte du point de vue rhétorique. Le barbare est l'ennemi de la civilisation et de Rome, et sa barbarie s'exprime par son isolement aussi bien culturel que politique, en un mot humain.

Suite au discours concernant le barbare et ses caractéristiques dans la culture romaine, il convient de distinguer deux formes de « barbarie » : l'une, extérieure à l'homme romain, caractérise les peuples étrangers qui demeurent à l'extérieur des frontières romaines ; l'autre, intérieure, concerne l'homme romain et son *humanitas* ainsi que le parcours qui l'amène à la réalisation d'un haut degré d'*humanitas* dans ce qu'Yves Albert Dauge a appelé la « voie héracléenne ».

Dans la culture romaine, le choix de poursuivre une conduite existentielle civique (civile) et, par conséquent, le choix d'abandonner l'état de barbare, étaient représentés dans la pensée romaine comme deux parcours parallèles qui, bien qu'étant différents, ne sont pas en opposition entre eux. Les deux parcours revêtaient une valeur métaphorique et morale positive concernant l'*exemplum* offert par la vie vertueuse d'Hercule. Par contre, il existait un parcours négatif incarné par l'image des Titans et leur tentative de s'emparer du pouvoir absolu après la mutilation de leur père Cronos. Comme le souligne Yves Albert Dauge :

« “Héracléenne”, la voie propre à l'homme supérieur qui, tel Héraclès-Hercule, par son énergie (*virtus*) et son respect des dieux (*pietas*), parvient, au travers d'épreuves surmontées, à se déifier tout en instaurant sur terre un ordre meilleur. La voie contraire est celle qu'on peut appeler “titanique”, la voie des Titans et des Géants, dont la démesure et la violence aboutissent inmanquablement au chaos et à l'échec »⁸⁴.

Dans la culture romaine, la figure du barbare acquiert une structure culturelle, historique et morale, qui conduit à une double image phobique : celle liée à la peur des populations étrangères et hostiles à Rome (n'étant ni

⁸⁴Dauge Y. A., *op. cit.*, p. 33.

romaines ni grecques⁸⁵) et celle liée à l'axiologie concernant le rapport entre *humanitas* et *barbaritas*. Le barbare appartenait à un état de développement culturel et moral inférieur ou antérieur, un état que les Romains avaient dépassé en raison de la recherche de la bienveillance des dieux qui accompagnait l'union entre la vertu et la piété. La valeur rhétorique, l'art de décrire l'autre, deviennent chez Jules César une façon de décrire l'identité romaine notamment à travers *l'exemplum* négatif des barbares germaniques, mais aussi des Gaulois. Jules César estime en effet que les Gaulois sont pusillanimes et, séduits par ce qui est nouveau (*vanitas* et inconstance), changent souvent d'avis⁸⁶. Parmi les barbares évoqués par César, les Suèves sont décrits comme le peuple le plus grand et le plus belliqueux de la *Germania*. L'aspect souligné en premier lieu est leur amour de la guerre, puis le fait qu'ils se nourrissent de chair et de lait et qu'ils sont de grands chasseurs. « Ce genre de vie », écrit Jules César, « leur alimentation, l'exercice quotidien, la vie libre, car, dès l'enfance n'étant pliés à aucun devoir, à aucune discipline, ils ne font rien que ce qui leur plaît, tout cela les fortifie et fait d'eux des hommes d'une taille extraordinaire »⁸⁷. Bien qu'ils vivent dans des régions froides, ils ne sont couverts que de peaux d'animaux. La description des Suèves est importante pour comprendre ensuite la description des Germains donnée par Tacite et, par conséquent, le

⁸⁵ La culture grecque a toujours présenté des problématiques à la culture romaine, notamment en ce qui concerne le discours sur la barbarie. Les Romains étaient conscients de leur passé « barbare » par rapport à la culture grecque. Par contre, après la conquête romaine de la Méditerranée, les Grecs ont pris conscience de la supériorité militaire des Romains. Dans l'opposition binaire Grecs-Barbares, les Romains se posent à côté des Grecs : Grecs et Romains contre barbares. Comme exemple du rapport qui se crée entre ces deux cultures, F. Hartog propose celui de Polybe : « on n'est donc pas étonné de relever que jamais il n'emploie le terme Barbare pour désigner les Romains. Mieux que personne il sait qu'une représentation du monde fondée sur le couple Grec-Barbare n'est plus qu'un *flatus vocis*, privé de toute prise sur le réel », in Hartog F. *Mémoire d'Ulysse*, *op.cit.*, p. 177.

⁸⁶ « Ils changent facilement d'avis [...]. Sous le coup de l'émotion que provoquent ces nouvelles ou ces bavardages, il leur arrive souvent de prendre sur leurs affaires les plus importantes des décisions dont il leur faut incontinent se repentir, car ils accueillent en aveugles des bruits mal fondés et la plupart de leurs informateurs inventent des réponses conformes à ce qu'ils désirent », dans Jules César, *Guerre des Gaules. Livres IV*, *op. cit.*, p. 100.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 97-98.

développement de la vision « primitiviste »⁸⁸ des peuples du nord. Cependant, les Suèves aussi ont un orgueil démesuré, qui les porte à croire qu'ils peuvent défier et vaincre les Romains de César. C'est là une marque de la barbarie, la fureur et l'orgueil qui ne sont pas tempérés par des réflexions et des choix pondérés, pour ainsi dire par l'*exemplum* du passé. Jules César dit des barbares qu'ils sont violents, dangereux et menaçants.

Le royaume du barbare, on vient de le souligner, est le royaume de l'immédiat, de ce qui n'est pas soutenu par des raisonnements. C'est le royaume du *présent*, aux yeux de César, tandis que César et Rome représentent l'histoire et l'avenir. L'état des barbares est donc l'état immuable d'un peuple qui, selon la rhétorique de la « barbarologie » romaine, n'est pas capable de faire l'histoire, de l'écrire, et donc de réfléchir sur le passé et d'en garder la mémoire.

Dans l'imaginaire de la culture classique et de la culture grecque, les peuples qui habitaient ou provenaient des régions du nord (de l'Europe) étaient considérés comme des peuples dont la formation remontait à un passé récent. On croyait, sur la base de la théorie climatique soutenue par Hérodote, entre autres auteurs, que les peuples occupant les régions au sud de la Grèce pouvaient être considérés comme étant de formation ancienne, le climat chaud et sec étant jugé un facteur favorable au développement de la vie et à la naissance d'une culture (comme l'Égypte) ; à l'inverse, les régions dont le climat était très rigoureux n'étaient pas jugées favorables à la vie. Par conséquent, les réflexions sur les Hyperboréens apparaissaient souvent comme des suppositions, des conjectures relevant du mythe⁸⁹.

Selon Tacite, les Germains⁹⁰ sont originaires de la région comprise entre les cours du Rhin (à l'ouest) et du Danube (à l'est) ; ils ne se sont

⁸⁸ On fait référence dans ce cas à un primitivisme *ante litteram*, par lequel César et Tacite introduisent la figure du barbare du nord dans l'historiographie romaine. Il s'agit d'une vision qui se veut positive, puisqu'elle célèbre l'endurance physique, la communion avec une nature hostile, et aussi une naïveté d'esprit qui rencontrera un grand succès dans les siècles suivants et aussi dans le processus de réhabilitation de la figure du barbare.

⁸⁹ La notion de « jeunesse » des peuples du nord de l'Europe représente, on le verra, un problème pour les frères Magnus qui, en revanche, cherchèrent dans leur œuvre à démontrer l'antiquité et la valeur du passé de ces populations.

⁹⁰ Tacite distingue trois populations germaniques : les Ingevons (qui occupaient les régions sur les côtes de l'Océan), les Herminons (qui occupaient les zones moyennes) et les Istevons (à savoir toutes les autres populations).

jamais mêlés à d'autres peuples étrangers et ont conservé au fil du temps leur physionomie originelle et leurs mœurs : « [...] ils ont des yeux bleus pleins d'agressivité, des cheveux roux, des corps d'une haute stature et vigoureux – mais pour un premier effort seulement car ils n'ont pas la même endurance pour les travaux pénibles et, si leur climat ou leur sol les ont habitués à endurer le froid et la faim, ce n'est pas du tout le cas de la soif ni de la chaleur »⁹¹. Tacite souligne la désolation du paysage et l'hostilité du climat, ce qui n'encourage pas les migrations vers la Germania.

Les Germains adorent principalement deux dieux : Tuiston, né sur la Terre, et Manne, son fils. Les réflexions sur la religion des Germains sont caractérisées par une *interpretatio romana*, à savoir le syncrétisme qui met en relation les dieux germaniques et ceux romains : Wotan est comparé à Mercure, Thor à Mars et Donar à Jupiter. On retrouve ici, dans la comparaison entre les deux religions en faveur de celle romaine, un exemple de la valeur rhétorique de la description des mœurs et coutumes de l'autre « germanique » : les Germains, dans leurs croyances et leurs institutions, ne peuvent être compris et rendus plus « civilisés » que par la comparaison avec la culture romaine. À ce propos, les dieux romains « contiennent » les dieux des Germains.

Chez Tacite, les Germains sont décrits comme un peuple possédant de nombreuses qualités, par exemple l'ardeur au combat (une déclinaison du *belli furor* qui caractérise la littérature sur ce sujet) et le mépris de l'argent : les Germains ne désirent ni l'argent ni l'or, le bétail étant pour eux la vraie richesse. Cependant, le contact avec les Romains les a amenés à apprécier les métaux et d'autres objets précieux⁹². Les Germains ne font ainsi pas étalage d'élégance, mais gardent un style de vie lié à l'essentiel, capable de tempérer le corps et l'esprit pour être toujours prêt à la guerre. À ce propos, Tacite souligne le rôle des femmes germaniques en bataille. Le rôle des

⁹¹ Tacite, *Germania (De origine et situ Germanorum)*, Milan : Rizzoli, 1996, p. 29-30.

⁹² On peut lire dans ce passage une critique de la société romaine, intéressée par la richesse au point de risquer de sacrifier ses valeurs et ses mœurs originelles. La rudesse des coutumes et le mépris de l'argent sont des qualités que les Germains ont su garder, tandis que les Romains, semble-t-il, se sont « barbarisés » en se rapprochant des peuples asiatiques. « Chez les Germains, en effet, les vices ne font rire personne ; et ce n'est dans le goût du temps, ni de corrompre, ni de céder à la corruption », in *ibid.*, p. 51-52.

femmes germaniques est très significatif⁹³ : c'est à elles de soigner les blessés et d'inciter l'armée à résister aux attaques ennemies. Les Germains, Tacite le souligne à plusieurs reprises, sont en premier lieu des guerriers. « La race germanique ne tolère pas la paix. Ils cherchent continuellement de pratiquer l'art de la guerre⁹⁴ ». Ils pratiquent l'art de la divination, et considèrent les chevaux comme les confidents des dieux⁹⁵. La fin d'un duel entre un prisonnier et un Germain augure de la fin d'une bataille. Chez les Germains, les décisions les plus graves sont prises par tous, au sein d'une assemblée (*concilium*). La cérémonie de remise des armes marque pour les jeunes le passage de l'âge puéril à l'âge adulte. Les traits guerriers de ces peuples sont fortement accentués par Tacite : « Ils ne traitent aucune affaire, qu'elle soit publique ou privée, sans être en armes⁹⁶. Ils ont des passions contrastantes : ils vivent dans l'*otium*, mais ils haïssent la paix⁹⁷. Ils n'habitent pas dans des cités (barbarie politique) et aiment vivre en isolement. Les Germains sont pour la plupart monogames et leurs coutumes sexuelles sont mesurées, parfois austères »⁹⁸.

L'homme offre une dot à sa femme, laquelle lui donne des armes, un geste symbolique de son rôle à la guerre. On retrouve parfois des passages où la critique de la société romaine est plus accentuée : « chez les

⁹³ On consacra le dernier chapitre à l'étude et à l'analyse du rapport entre la réflexion sur le rôle de la femme dans les populations dites « barbares » tel qu'il est décrit par certains auteurs de l'antiquité classique. En particulier, la figure de la femme forte « germanique » servira de modèle aux dramaturges du XVI^e siècle pour la caractérisation des personnages féminins (comme le personnage de Rosmonda, la fausse sœur du protagoniste, dans *Re Torrismondo* de Torquato Tasso, ou le personnage de Tamora dans *Titus Andronicus* de William Shakespeare).

⁹⁴ L'institution germanique de l'assemblée deviendra très importante dans le débat sur le concept de barbarie pendant la Renaissance et les siècles suivants. Dans le discours concernant la réhabilitation du barbare (et notamment du barbare du nord, le Goth), cette institution sera interprétée comme un des symboles de la valeur donnée à la liberté par les peuples germaniques, en opposition à la structure restreinte de quelques institutions « romaines ». Voir à ce propos l'étude de Samuel Kliger, *The Goths in England. A Study in Seventeenth and Eighteenth Century Thought*, Cambridge : Mass, 1952.

⁹⁵ « Ils accordent plus que quiconque un crédit extrême aux auspices et aux sorts [...] », Tacite, *Germania*, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁶ *Ibid.*, p.43.

⁹⁷ « À leurs yeux, il faut être bien indolent et bien lâche pour acquiescer à la sueur de son front ce qu'on peut obtenir au mépris de son sang », *ibidem*, p. 46.

⁹⁸ « [...] chez eux, les mariages sont chastes, et il n'est pas de trait dans leurs mœurs que l'on ne saurait louer davantage. En effet, ce sont presque les seuls chez les barbares à se contenter individuellement d'une épouse », *in Ibid.*, p. 49-50.

Germanis, les bonnes coutumes ont plus de valeur que celle que les bonnes lois ont ailleurs ». En plus, Tacite l'affirme, les Germanis connaissent les lois de l'hospitalité⁹⁹. Après l'analyse que nous venons d'ébaucher et devant la description des Germanis dressée par Tacite, quels sont en définitive les traits barbares de ces peuples ? Si Tacite brosse un portrait apparemment positif des Germanis, il fait cependant mention de quelques aspects de leur vie qui peuvent révéler leur *barbaritas*. Tout d'abord, la vie oisive qu'ils mènent lorsqu'ils ne sont pas engagés dans une bataille. La juxtaposition de ces deux éléments qui paraissent au premier abord en opposition, à savoir l'oisiveté et la recherche continue de la guerre¹⁰⁰, décrit les contours d'une société qui n'est pas structurée au niveau politique, qui ne connaît pas l'ordre politique, pas plus que le degré de civilisation et de culture de Rome. Les Germanis sont toujours prêts à combattre, mais ils se refusent à cultiver des champs, préférant vivre de la chasse et de ce que leur offre le bétail. Tacite nous montre une société qui, d'un certain point de vue, est immobile. Les Germanis ne sont pas amenés à changer leur société dans la perspective d'un développement visant à atteindre un plus haut degré de civilisation, du moins au moment où Tacite rédige *Germania*. Même chez Tacite, la barbarie (qui coïncide dans ce cas avec la notion de « sauvagerie » telle qu'elle est entendue dans la culture grecque) est liée à un état d'immobilité humaine plus que politique. La culture des Germanis est essentiellement orale, bien que l'écriture soit diffusée sur de petites pièces en bois, les runes¹⁰¹, qui sont une façon d'écrire l'histoire, de la garder et de la léguer¹⁰².

L'une des formes par lesquelles se manifeste la *vanitas* des barbares chez Tacite est le jeu de dés. Tacite remarque de façon ouvertement critique qu'un German peut en arriver à tout perdre lorsqu'il joue aux dés. Le manque de mesure et de continence dans ce jeu donne une image puérile

⁹⁹ Il est important de confronter cette partie avec le chapitre XXI, p. 54-55.

¹⁰⁰ Pour échapper aux dommages de l'oisiveté, les jeunes Germanis se rendent dans des régions étrangères pour combattre et s'exercer à l'art de la guerre.

¹⁰¹ La présence d'une culture liée à l'écriture runique sera également remarquée par Olaus Magnus concernant les peuples septentrionaux.

¹⁰² Les inscriptions runiques apparaissent surtout sur les tombeaux (monuments funéraires). Les pièces en bois étaient aussi utilisées pour transmettre de brefs messages.

des barbares, dépeints comme des enfants n'arrivant pas à se contenir dans leurs loisirs. On retrouve ici une dévaluation (et aussi une dévalorisation morale) des Germains, de même qu'une confirmation de la vision romaine des barbares qui, même dans l'œuvre controversée de Tacite, gardent une tension vers l'excès et l'incontinence¹⁰³. L'auteur de *Germania* ajoute un dernier point à la description des manquements des barbares, à savoir l'incontinence liée à la soif. Tacite affirme ailleurs que la vie austère menée par les Germains leur a permis d'endurer la faim, mais non la soif. L'ivresse, en effet, est une des formes par lesquelles se manifestent l'*impotentia* et la *vanitas* des Germains¹⁰⁴. S'il est vrai que « Tacite nous laisse deviner que la barbarie n'a pas toujours besoin de Barbares »¹⁰⁵, il n'en est pas moins vrai que les œuvres des auteurs classiques et en particulier de Tacite ont contribué à la formation des stéréotypes¹⁰⁶ qui caractérisent la vision de l'autre à la Renaissance. Les vices des « barbares » pointés par Hérodote, les tragiques grecs, Jules César et Tacite, pour ne citer que quelques auteurs, sont proches de ceux que l'on retrouve dans le processus de construction et de consolidation des identités nationales aux XVI^e et XVII^e siècles.

¹⁰³ Autrement dit, le barbare symbolise le manque de tempérance et de mesure.

¹⁰⁴ « D'ailleurs ce n'est honteux pour personne de passer un jour et une nuit à se saouler ; mais [...] les bagarres sont à répétition et, loin de se borner à des simples injures, elles se concluent plus fréquemment par un meurtre ou par des blessures », et encore « ils ne font pas preuve de la même tempérance pour affronter la soif et, si l'on encourage leur ivresse en leur fournissant tout ce qu'ils voudront boire, leurs vices causeront leur défaite aussi facilement que le champ de bataille », *ibidem*, p. 56-57.

¹⁰⁵ Voisin Patrick, « Introduction » à Tacite, *La Germanie*, Paris : Arléa, 2009, p. 19.

¹⁰⁶ « Stereotypes are codes by which perceptions are organised. The idea of the stereotype was first proposed in 1922 by a journalist, Walter Lippmann, in a book on the organisation of public opinion. He argued that there is a "quasi-environment" which forms a cognitive barrier between people and the real environment; the barrier is composed of mental pictures or "stereotypes" of "real phenomena". Perceptions must conform to these stereotypes », in E. Hall, *op. cit.*, p. 102-103.

Deuxième partie

2. La réflexion sur la « barbarie » et l'image de l'Europe au XVI^e siècle

2.1 Le débat sur la « barbarie » pendant la Renaissance : les traités

Après avoir analysé le concept de « barbarie » à l'antiquité classique, on peut maintenant voir les significations que cette notion acquiert à la Renaissance en Europe, notamment celles qui restent intactes pendant la Renaissance et celles qui changent ou sont abandonnées par rapport au passé classique. Il convient pour commencer de faire une distinction préliminaire parmi les différents niveaux du discours sur la « barbarie ». Bien évidemment, un sujet aussi complexe que celui de la barbarie touche plusieurs niveaux rentrant dans le cadre de différentes disciplines. Il existe un discours linguistique sur la « barbarie », sur la nature de l'influence de la culture germanique sur la langue latine et sur son évolution culturelle et historique qui a porté à la formation des langues vulgaires. En deuxième lieu, il existe un niveau historique concernant le récit de l'histoire et l'enquête historique, visant à reconstruire et comprendre les faits qui se sont produits et ont changé l'image de l'Europe et les rapports entre les différents états ; il existe enfin un niveau idéologique étroitement lié au précédent, qui concerne l'emploi de l'histoire dans la construction de l'identité des nations modernes et la création ou réélaboration de la mémoire collective d'un peuple.

Dans le cadre du troisième niveau, le niveau idéologique comme nous venons de l'appeler, on retrouve un niveau culturel de nature mythopoétique, qui concerne la création et l'invention de l'image du « barbare » telle qu'on la voit au théâtre, et de nature critique par rapport à l'image « canonique » de l'empire romain et de ses ressources politiques et humaines. À la frontière entre tous les niveaux énumérés, il existe un discours portant sur le rapport privilégié entre la « barbarie » et la guerre,

entre le conflit et la définition de l'identité collective d'un peuple. À ce niveau s'ajoute un niveau théâtral touchant à la figuration de la « barbarie », qui se sert des réflexions au niveau idéologique et politique circulant dans les cours européennes à la Renaissance, au moyen notamment de l'élaboration et de la circulation des ouvrages remontant à l'antiquité classique. Cette réélaboration de l'image du « barbare » héritée d'un passé lointain ou proche est remodelée et donc resignifiée par chaque auteur de traités et de pièces en rapport du contexte sociopolitique et, ce qui est très important, en rapport de sa poétique. Chaque dramaturge tente de nuancer l'image du « barbare » et de la décliner en fonction des buts de nature poétique qu'il s'est fixés. Cependant, si l'on retrouve la singularité du point de vue du dramaturge au moment de la création de l'image du « barbare », il convient de tenir compte de la dimension normative et de la structure précédant la rédaction d'une pièce de théâtre, autrement dit la rhétorique du théâtre et ses règles dans le cadre desquelles rentre la figuration du personnage du « barbare » dans toute sa complexité.

En ce qui concerne le premier niveau considéré, le niveau linguistique, la culture de la Renaissance garde le signifié originel du mot « barbare » inventé par la culture grecque avant le V^e siècle av. J.-C., le « barbare » étant celui qui balbutie, qui bégaye, qui ne parle pas grec. La répétition des syllabes « bar-bar » sous forme d'onomatopée, qui évoque la perception indistincte et chaotique de la langue (incompréhensible) d'un étranger, réapparaît de façon péjorative à la Renaissance pour désigner le processus de corruption de la langue latine suite aux invasions barbares en Europe dès le IV^e siècle après J.-C.¹⁰⁷

C'est justement ce point de vue que Pietro Bembo décrit dans le premier livre de son œuvre *Prose della volgar lingua*¹⁰⁸ (1513). Dans cet ouvrage, Bembo s'interroge sur l'histoire de la langue vulgaire et sur sa

¹⁰⁷ En ce qui concerne le débat sur la barbarie en Italie, citons l'étude fondamentale de Gustavo Costa, *Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico*, Naples : Bibliopolis, 1977.

¹⁰⁸ Bembo Pietro, *Prose di Messer Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua scritte al Cardinale de' Medici che poi fu creato a Sommo Pontefice e detto Papa Clemente VII divise in tre libri*, in Pozzi Mario (sous la dir. de), *Trattatisti del Cinquecento. Tomo I*, Milan - Naples : Classici Ricciardi Mondadori, 1996.

dignité en tant que langue écrite et non seulement orale. L'auteur développe ses réflexions à ce propos par la mise en scène d'un dialogue entre quatre gentilshommes, où chacun exprime une opinion différente sur la nature et le statut du vulgaire. Les personnalités de ce dialogue fictif sont Giuliano de' Medici, Federigo Fregoso, Ercole Strozza et Carlo Bembo, frère cadet de l'auteur.

Parmi ces fortes personnalités, Ercole Strozza, en sa qualité d'humaniste, soutient la valeur et la dignité du latin en tant que langue littéraire au détriment du vulgaire, qu'il estime être une langue corrompue en comparaison de la perfection formelle du latin. Federigo Fregoso soutient quant à lui la dignité littéraire du vulgaire, surtout pour des raisons semble-t-il historiques et anthropologiques. Selon lui, de la même façon que les Romains ont abandonné le grec en tant que langue littéraire pour écrire en latin (leur langue vulgaire), il faudrait donner un statut littéraire au vulgaire et le considérer pour ce qu'il est, la langue parlée en Italie. Face à cette provocation, Ercole Strozza demande à son interlocuteur quelles sont, à son avis, les origines du vulgaire. Voilà la réponse de Federigo Fregoso :

« Il quando [...] saper appunto, che io mi creda, non si può: se non si dice che ella cominciamento pigliasse infino da quel tempo nel quale incominciarono i barbari ad entrare nella Italia e ad occuparla; e secondo che essi vi dimorarono e tenner piè, così ella crescesse e venisse in istato. Del come, non si può errare a dire che, essendo la romana lingua e quella de' barbari tra sé lontanissime, essi poco a poco della nostra ora une ora altre voci, e queste troncamente e imperfettamente pigliando, e noi apprendendo similmente delle loro, se ne formasse in processo di tempo e nascesse una nuova, la quale alcuno odore dell'uno e dell'altra ritenesse, che questa volgare è che ora usiamo ». ¹⁰⁹

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 68-69. « On ne peut savoir quand [la langue vulgaire] apparut : il faut par contre dire qu'elle naquit à cette époque où les barbares commencèrent à entrer en Italie et l'occupèrent ; et lorsqu'ils s'y établirent, elle grandit et se développa en tant que langue. Quant à la façon dont cela se produisit, on ne peut pas se tromper, la langue romaine et celle des barbares étant très lointaines entre elles, ils [les barbares] prirent peu à peu, de façon imparfaite et partielle, quelques mots de notre langue, et, tout de même, on apprit quelques mots des leurs. De cette façon, au fil du temps, une nouvelle langue naquit qui avait des mots de l'une et de l'autre langue, et cette langue-là est justement le vulgaire qu'on utilise aujourd'hui ».

Les mots de Federigo Fregoso relaient une opinion diffuse et partagée à l'époque, à savoir la théorie selon laquelle la langue vulgaire naissait de la rencontre, et donc du mélange, entre le latin et les langues des « barbares ». Dans ce passage, les « barbares » indiquent, pourrait-on dire, de façon « neutre » les peuples qui autrefois ont envahi et occupé l'Italie. Cependant, après ce passage de nature linguistique, Fregoso affirme que malgré ce processus, la langue vulgaire garde une affinité majeure avec la langue romaine en raison, dit-il, de l'influence du « natio cielo », le fait que l'histoire et les traditions d'un pays sont plus anciennes que les invasions des peuples étrangers. Fregoso met ensuite en relief le fait que ces peuples « barbares » comprenaient une multitude de peuples différents : « Senza che i barbari, che a noi passati sono, non sono stati sempre di nazione quegli medesimi, anzi diversi: e ora questi barbari la loro lingua ci hanno recata, ora quegli altri, in maniera che ad alcuna delle loro grandemente rassomigliarsi la nuova nata lingua non ha potuto »¹¹⁰. Cette dernière affirmation implique au moins deux considérations : en premier lieu, Fregoso (et avec lui l'auteur) affirme qu'il n'est pas possible d'établir des ressemblances entre une langue barbare en particulier et le vulgaire, car les « barbares » comprenaient une multitude de gens de langues différentes. D'un côté, une telle affirmation rappelle l'image du chaos et de l'indifférenciation culturelle et anthropologique qui caractérisent un des stéréotypes liés à la notion de « barbarie » dès son apparition dans la culture grecque, comme le souligne entre autres François Hartog¹¹¹ ; de l'autre, c'est justement cette pluralité des peuples et des langues qui permet une certaine autonomie de la langue vulgaire, notamment pour ce qui est de sa capacité à s'adapter aux changements historiques, malgré le chaos apporté par les invasions des peuples étrangers.

Au moment où le sujet de la « barbarie » apparaît, la réflexion sur la langue devient un des éléments d'un discours plus vaste sur le territoire

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 69. « Il faut ajouter que les barbares qui sont arrivés en Italie ne venaient pas de la même nation ; au contraire, ils venaient de plusieurs nations différentes et donc aussi bien ces barbares-ci que ces barbares-là nous ont apporté leur langue de sorte que notre langue n'a pu ressembler à aucune des leurs ».

¹¹¹ Hartog François, *Mémoire d'Ulysse*, *op. cit.*

italien, et notamment la liberté politique, l'esclavage porté dans la péninsule par les envahisseurs, comme le révèlent les mots par lesquels Fregoso termine son intervention :

« Presi adunque e costumi e leggi, quando da questi barbari [Goti e Longobardi] e quando da quegli altri e più da quelle nazioni che posseduta l'hanno più lungamente, la nostra bella e misera Italia cangiò, insieme con la reale maestà dell'aspetto, eziandio la gravità delle parole e a favellare cominciò con servile voce; la quale di stagione in stagione a' nepoti di quei primi passando, ancor dura, tanto più vaga e gentile ora che nel primiero incominciamento suo non fu, quanto ella di servaggio liberandosi ha potuto intendere a ragionare donnescamente »¹¹².

Comme le remarque Mario Pozzi, éditeur de l'œuvre de Pietro Bembo, ce passage est l'un des rares dans le texte où apparaît une référence explicite à l'histoire italienne et notamment à son présent historique. Il est intéressant de voir qu'aux dires des deux principaux théoriciens du débat sur la langue en Italie, à savoir Pietro Bembo et Flavio Biondo, les peuples qui ont marqué profondément l'histoire de la péninsule et sa langue ont notamment été les Goths et les Lombards. Encore une fois, on retrouve l'association entre l'histoire controversée des « barbares », Goths et Lombards, et celle de la péninsule et de sa langue. D'après Bembo, il y a une forte prise de conscience non seulement du mélange culturel, historique et social qui a porté à la naissance d'une nouvelle langue, le vulgaire, mais également une évaluation positive de l'évolution de la langue. Le jugement au sujet de la « barbarie » présente en Italie n'est pas, semble-t-il, mis en relation avec une réflexion ontologique à propos de l'Italie, mais concerne plutôt le comportement violent et sauvage des peuples étrangers qui continuent à voir dans l'Italie une terre à conquérir, à piller et à réduire en esclavage. Les Espagnols et les Français sont très clairement décrits comme

¹¹² Ibid., p. 70. « On prit donc les coutumes et les lois aussi bien de ces barbares-ci que de ceux-là, et en plus de ces nations qui l'ont longtemps possédée, notre malheureuse et belle Italie changea son aspect majestueux et ses mots graves et commença à s'exprimer d'une voix servile qui, au fil du temps, est passée aux neveux de ces premiers [peuples barbares] et dure encore aujourd'hui. Elle est d'autant plus belle et gentille maintenant qu'au début, du moment qu'elle a su se libérer de cette servitude et a commencé à entendre et se comporter en Dame ».

les neveux des « barbares » d'autrefois. Certes, l'amertume qui caractérise ce passage de l'œuvre de Bembo ne se réfère pas seulement à la politique des souverains étrangers, notamment celle de Louis XII et des rois catholiques, Isabelle de Castille et Fernand d'Aragon, mais aussi à la politique aussi inefficace que nuisible des princes italiens. Dans le cadre de l'œuvre de Bembo, un tel *excursus* historique montre que tout discours sur la « barbarie » ne peut faire abstraction d'une réflexion en même temps historique, guerrière, anthropologique, culturelle, langagière et, ce qui manque chez Bembo mais qu'on va retrouver chez Machiavelli, religieuse.

Ce passage de l'œuvre de Pietro Bembo nous donne justement l'occasion d'introduire le traité de Niccolò Machiavelli, *Il Principe* (1513), ces ouvrages étant non seulement proches du point de vue chronologique, mais aussi marqués par des ressemblances quant à la réflexion sur la notion de « barbarie ».

Dans *Il Principe*, Machiavelli expose sa théorie politique concernant la création, la conquête et le maintien d'une principauté. Au début du traité, l'auteur explique quelles sont les trois stratégies permettant de conquérir et de garder une principauté. Ces trois stratégies sont : détruire son passé et son histoire ; que le prince se rende personnellement dans cette principauté et y demeure ; permettre que les populations conquises suivent leur loi dans le cadre d'un gouvernement oligarchique, en demandant une contribution économique. Machiavelli donne quelques exemples des villes conquises et gouvernées selon ces stratégies politiques. Concernant la première stratégie, la destruction du passé d'une ville une fois qu'elle a été conquise, Machiavelli cite les exemples légués par l'historiographie classique, à savoir les sièges de Carthage et de Numance. Ces deux sièges furent perpétrés par les Romains respectivement en 146 avant J.-C. et en 133 avant J.-C. À ce propos, Machiavelli soutient que la destruction d'une ville, de son passé, de son histoire et de ses lois permet au nouveau prince de garder plus facilement le pouvoir politique et d'assujettir le peuple, notamment si les habitants de la ville ont coutume de vivre en liberté et ne pourraient qu'accepter difficilement le pouvoir d'un prince. Les Romains sont donc présentés dans ce passage comme l'*exemplum* à suivre :

« E' romani, per tenere Capua Cartagine e Numanzia, le disfeciono, e non le perderno; vollono tenere la Grecia quasi come tennono gli spartani, facendola libera e lasciandole la sua legge, e non successe loro: tale che furno constretti disfare di molte città di quella provincia per tenerla [5]. [6] Perché in verità non ci è modo sicuro a possederle altro che la ruina; e chi diviene patrone di una città consueta a vivere libera, e non la disfaccia, aspetti di essere disfatto da quella: perché sempre ha per refugio nella rebellione el nome della libertà e gli ordini antichi sua, e' quali né per lunghezza di tempo né per benefizi mai si dimenticano. E per cosa che si faccia o si provegga, se non si disuniscono o si dissipano gli abitatori non dimenticano quello nome né quegli ordini, e subito in ogni accidente vi ricorrono [...] ». ¹¹³

On déduit de l'analyse de ce passage que, d'après Machiavelli, il existe deux forces et deux perspectives en conflit entre elles : d'une part, la violence inhérente à toute guerre et à toute conquête qui est elle-même une caractéristique de la nature humaine ; de l'autre, la force des mœurs et de la liberté qu'une personne ne peut oublier une fois qu'elles font partie de son histoire. Il reste vrai que ce que Machiavelli affirme dans ce passage est la liberté de ces deux villes, Carthage et Numance, qui ont été détruites par les armées romaines devant l'impossibilité apparente de les conquérir d'une autre façon. Bien que la référence aux sièges romains rentre en l'espèce dans le cadre de la description des stratégies de conquête, la mémoire de ces villes irréductibles à la violence romaine reste dans la mémoire historique comme un exemple illustre de la puissance de la liberté et de sa force civilisatrice.

Ce n'est pas un hasard si ces épisodes sont les sujets privilégiés au début du processus de la « renaissance » de la tragédie en Europe au XVI^e siècle, comme chez Gian Giorgio Trissino, qui choisit de situer à Carthage sa

¹¹³ « Les Romains, pour conquérir Carthage et Numance, les détruisirent et ne les perdirent pas ; ils voulurent gouverner la Grèce comme la gouvernèrent les Spartiates, en la laissant libre et avec ses lois, et ils échouèrent ; ils durent détruire plusieurs villes de cette province afin de la garder [5]. [6] Parce qu'en vérité il n'y a pas d'autre manière de les posséder que la ruine ; et celui qui devient seigneur d'une ville libre et ne la détruit pas, il faut qu'il s'attende à être détruit par elle : parce que toujours la liberté se réfugie dans la révolte et dans ses anciennes lois, qui ne sont pas oubliées ni en raison du temps ni en raison des bénéfices reçus. Et quoi qu'on fasse, si on ne les sépare pas, ses habitants n'oublient ni le nom [de la liberté] ni ses lois, et ils y recourent à peine ils en ont l'occasion », in Machiavelli Niccolò, *Il Principe*, Turin : Einaudi, 1995, V, 4-7.

tragédie *Sophonisba* (1515) et, plus tard, chez Miguel de Cervantes dans *El Cerco de Numancia* (1587), qui met en scène le siège ayant précédé la destruction de la ville espagnole par l'armée romaine. On pourrait bien se demander qui sont les « barbares » dans cet épisode.

Cependant, le discours concernant la destruction d'une ville et l'extermination de ses habitants entendue comme le moyen le plus sûr de la conquérir, garde toute son ambiguïté et son actualité au XVI^e siècle. La notion de « ruina » ou l'action de « ruinare »¹¹⁴ apparaissent en effet souvent dans le texte de Niccolò Machiavelli. Comme on vient de le voir, la « ruina », la destruction, permet de conquérir une nouvelle principauté. Lorsque se produit un conflit entre deux villes, le prince doit déduire la part qui sera détruite et se ranger de l'autre côté, et ainsi acquérir du pouvoir. La figure même du prince vient de la « ruina » d'un prince qui gouvernait auparavant, dans le cas bien sûr d'une principauté nouvelle (qui s'oppose chez Machiavelli à celle héréditaire). La figure du prince se fonde sur la notion de « ruina » qui implique l'image du conflit, de la guerre et de la violence.

Cependant, Machiavelli n'est pas enclin à remettre le sort d'une principauté ou, autrement dit, d'un état, uniquement entre les mains de la fortune. Bien au contraire, il affirme que c'est la vertu d'un prince qui lui permet de maintenir le gouvernement d'un état, donnant à la notion de « vertu » le sens d'habileté, de dextérité dans l'évaluation de la situation politique, des alliés et des ennemis éventuels. L'auteur décrit la vertu du prince comme la capacité de se servir du libre arbitre pour prévoir les bouleversements politiques et les variations de la fortune, surtout en période de paix. De cette façon, le prince peut toujours opposer des obstacles au cours violent des rivières impétueuses (produits par les variations de la fortune) qui menacent de détruire la nature, ou mieux, la géographie politique d'un état, en suivant la similitude naturelle proposée par l'historien. Dans les derniers chapitres de son traité, Machiavelli revient à la critique de la situation politique de l'Italie, en faisant le décor de nombreux échecs militaires et de nombreux bouleversements politiques dus aux variations de la fortune :

¹¹⁴ Respectivement « ruine », « destruction », « détruire ».

« E se voi considerrete la Italia, che è la sedia di queste variazioni e quella che ha dato loro il moto, vedrete essere una campagna senza argini e senza alcun riparo: che, s'ella fussi riparata da conveniente virtù, come è la Magna, la Spagna et la Francia, o questa piena non avrebbe fatto le variazioni grande che la ha, o la non ci sarebbe venuta »¹¹⁵.

Voilà le sens de la vertu : il faut être changeant. Dans son traité, Machiavelli semble privilégier le discours concernant le maintien d'une principauté une fois qu'elle a été conquise, et non pas seulement les stratégies par lesquelles conquérir une nouvelle principauté. Pour cette raison, entre autres, il souligne dans les derniers chapitres combien il est important de savoir se conformer aux temps et adapter la « vertu » et les comportements aux temps. Un homme de nature prudente doit ainsi changer son attitude si les temps demandent vitesse et action. Le prince doit par contre apaiser sa « férocité » si les temps demandent des négociations lentes et mesurées. Il n'existe pas, chez Machiavelli, une idée de « barbarie » qui puisse se décliner en raison des valeurs, de la fortune ou de la religion. Dans l'analyse rigoureuse et impitoyable de l'historien florentin, on comprend que la « barbarie » ne concerne pas une dimension morale, mais plutôt la capacité factuelle de gouverner et de jouer un rôle sur le plan politique.

Pour ces raisons, dans le célèbre XXVI^e chapitre de son traité, intitulé « Exhortatio ad capessendam Italiam in libertatemque a barbaris vindicandam » (« Exhortation à prendre l'Italie et à la délivrer des barbares »), c'est avec une intention précise que Machiavelli utilise le terme « barbares ». Les « barbares » sont tous les peuples étrangers qui ont envahi la péninsule italienne et qui l'occupent encore au moment de la rédaction de *Il Principe*. Dans ce chapitre, l'historien s'adresse au Pape Léon X (Jean de Médicis, 1513-1521) en invoquant son intervention dans le processus de libération de l'Italie des étrangers. « È necessario pertanto

¹¹⁵ Machiavelli Niccolò, *op. cit.* XXV, 8-9. « Et si vous considérerez l'Italie, qui est le siège de ces modifications et son origine, vous verrez qu'elle est une campagne sans digues et sans aucun abri : parce que, si elle était protégée par la vertu, tel que l'Allemagne, l'Espagne et la France, soit cette crue n'aurait pas produit de grandes modifications, soit elle ne se serait pas produite ».

prepararsi a queste arme, per potersi con la virtù italica defendere da li esterni »¹¹⁶. D'après Machiavelli, la faiblesse politique de l'Italie est à attribuer à l'absence d'armée nationale, composée de soldats italiens en mesure de faire face à la guerre contre les autres armées de l'Europe. Machiavelli souhaite la création d'une armée italique par laquelle retrouver la vertu militaire de ce peuple. La vertu réside donc dans la formation d'une armée capable de défendre les frontières nationales contre la menace des peuples étrangers, généralement appelés « barbares ». Chez Machiavelli, la référence à la « barbarie » est étroitement liée à l'importance du discours sur la guerre, selon lui désormais le principal moyen de libérer l'Italie. Et encore, l'auteur souhaite l'ascension au pouvoir d'un prince qui puisse conduire l'armée italique et qui garde les caractéristiques propres à un prince, caractéristiques et comportements que l'historien vient de décrire. L'Italie est décrite comme une femme arrivée à la fin de sa vie :

« In modo che, rimasa come senza vita, aspetta come possa essere quello che sani le sue ferite e ponga fine a' sacchi di Lombardia, alle taglie del reame di Toscana, e la guarisca da quelle sue piaghe già per lungo tempo infistolite. Vedesi come la priega Iddio che li mandi qualcuno che la redima da queste crudeltà e insolenzie barbare »¹¹⁷.

Machiavelli assimile la notion de « barbare » à celle d'étranger, dont il met en évidence la cruauté et la violence. Au début du XVI^e siècle, la notion de « barbarie » est souvent associée à celle d'étranger et à la menace politique et humaine que représentent les peuples aux frontières qui continuent à occuper l'Italie, pourvu que « a ognuno puzza questo barbaro dominio »¹¹⁸.

¹¹⁶ *Ibid.*, XXVI, 21. « Il faut donc préparer ces armées, afin de pouvoir se défendre des étrangers au moyen de la vertu italique ».

¹¹⁷ *Ibid.*, XXVI, 5-6. « De façon qu'elle, restée presque sans vie, attende celui qui guérisse ses blessures et qui mette fin aux sacs en Lombardie et en Toscane et qui guérisse ses plaies qui se sont aggravées depuis longtemps. Comme une prière que Dieu lui envoie, quelqu'un qui la libère de ces cruautés et insolences barbares ».

¹¹⁸ *Ibid.*, XXVI, 28. « tout le monde hait cette domination barbare ».

La conscience d'une telle association est confirmée par la comparaison de *Il Principe* et des *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*¹¹⁹ (1517-1519). Dans cet ouvrage, le mot « barbare » apparaît pour la première fois en lien avec les grandes invasions barbares qui se sont produites à partir du V^e siècle après J.-C. Machiavelli y affirme que Venise fut édifiée par des gens qui s'étaient établies sur les petites îles de la mer Adriatique « per fuggire quelle guerre che ogni dì per lo avvenimento di nuovi barbari dopo la declinazione de lo imperio romano nascevano in Italia »¹²⁰. L'emploi de l'adjectif « nouveaux » associé au terme « barbares » implique à la fois une référence à l'existence d'anciens barbares, décrits par les historiens et les auteurs grecs, en rapport desquels les « barbares » auxquels Machiavelli se réfère sont nouveaux. Il existe en outre l'idée du caractère cyclique et répétitif des invasions, la succession de plusieurs vagues migratoires auxquelles correspond la dispersion des peuples qui habitaient dans les régions concernées.

L'association des notions de « barbares » et d'étrangers rentre par contre dans le cadre d'un choix partagé par beaucoup d'historiens et d'auteurs européens à la Renaissance. Dans son essai intitulé « Guichardin et la "barbarie" française »¹²¹, Jean-Louis Fournel fait ressortir les analogies entre la réapparition de la notion de « barbarie » dans l'œuvre de Francesco Guicciardini et le développement d'un sentiment phobique à l'égard des Français. Les guerres d'Italie et l'irruption de l'armée française dans la péninsule, avec toute la violence et les destructions qu'un tel événement comportait, constituent un traumatisme collectif très important qui peut justifier l'application du terme « barbare » au peuple français par Francesco Guicciardini (1483-1540) dans *Storia d'Italia* (publiée à Florence en 1561).

¹¹⁹ Machiavelli Niccolò, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Milan : Rizzoli, 2000.

¹²⁰ *Ibid.*, I, 6. « afin de fuir ces guerres qui naissaient chaque jour en Italie en raison de l'arrivée des nouveaux barbares après la chute de l'empire romain ».

¹²¹ Fournel Jean-Louis, « Guichardin et la "barbarie" française », in Dufournet Jean, Fiorato Adelin Charles, Redondo Augustin (sous la dir. de), *L'image de l'autre européen. XV^e et XVII^e siècles*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 109-120, p. 111.

« La qualification de barbare semble dès lors fournir un outil idéologique tout prêt pour susciter une réaction de défense culturelle et politico-militaire face aux bouleversements de l'équilibre pacifique relatif, en vigueur dans toute l'Italie depuis la paix de Lodi en 1454 ».

C'est justement en raison de cette réaction à la violence des guerres d'Italie que l'historien qualifie de « barbares » les Français puis l'armée espagnole lors du sac de Rome de 1527, une armée composée de soldats espagnols et de mercenaires allemands. Encore une fois, la notion de « barbarie » est mise en relation avec la guerre et la composition chaotique de l'armée des envahisseurs.

Ce jugement négatif lié à la « barbarie » est également partagé par Machiavelli. Il décrit dans *Il Principe* les différents types d'armée : un premier type composé des soldats provenant d'un même état, un deuxième de troupes mercenaires, et un troisième de troupes auxiliaires. Machiavelli se déclare profondément critique à propos des armées composées de troupes mercenaires ou auxiliaires, ces dernières n'étant pas mues par des raisons politiques partagées avec leur peuple, mais par la soif de richesse et par des raisons personnelles ou des ambitions individuelles. Dans la pensée de Machiavelli, l'idéologie de la guerre est une réponse au traumatisme des invasions des troupes étrangères en Italie, mais constitue en même temps un des moyens par lesquels définir l'identité (italienne). Par conséquent, le conflit devient la condition *sine qua non* pour que l'identité d'un peuple reste chaotique, indistincte et contaminée par la servitude à l'égard des étrangers.

En effet, Machiavelli affirme explicitement dans son traité que la cause principale de la fin de l'empire romain résidait dans l'enrôlement de soldats goths dans l'armée impériale : « E se si considerassi la prima cagione della ruina dello imperio romano, si troverà essere suto solo cominciare a soldare e' gotti: perché da quello principio cominciorno a enervare le forze dello imperio, e tutta quella virtù che si levava da lui, si dava a loro »¹²². On peut bien déduire de ce passage que, pour Machiavelli, la perception et la

¹²² Machiavelli Niccolò, *op. cit.*, XIII, 25. « Et si l'on considère la première cause de la fin de l'empire romain, on verra d'abord qu'elle a été l'enrôlement de soldats goths : parce que dès ce moment ils commencèrent à affaiblir les forces de l'empire, et toute vertu qu'il avait on la donnait à eux ».

construction d'une identité commune et partagée commençait au niveau de la création d'une armée, de sa composition et de sa nature, grâce notamment au prolongement de conflits ayant le mérite d'éloigner toute oisiveté dangereuse et porteuse de chaos.

Pour revenir à l'ouvrage de Francesco Guicciardini et notamment au processus d'association entre l'image du « barbare » et la description des Français, remarquons que Jean-Louis Fournel y retrouve des éléments descriptifs, idéologiques et rhétoriques qui reviennent constamment dans ses réflexions, constituant une sorte d'archétype de la description de la figure du « barbare » pendant la Renaissance en Europe :

« Sans surprise, selon un *topos* présent chez bien des autres, les Français de la *Storia d'Italia* sont légers et insoucians jusqu'à la négligence, prompts à changer d'avis et d'objectifs jusqu'à en devenir versatiles, orgueilleux et vaniteux jusqu'à l'insolence arrogante, fidèles à leur roi jusqu'à la vénération, délaissant volontiers leurs responsabilités pour leurs plaisirs, confiant dans le hasard et la fortune plus que dans l'ordre et dans les règles, plus courageux que prudents, plus audacieux qu'avisés, héritiers d'une tradition chevaleresque et belliqueuse des Gaulois [...] ». ¹²³

L'étude de Jean-Louis Fournel montre le fil rouge qui relie le discours sur la « barbarie », notamment chez Guicciardini, et la naissance des stéréotypes nationaux, concernant dans ce cas les Français et la façon dont ils sont perçus par l'historien et, selon Fournel, par les principautés italiennes de l'époque. Si l'on analyse les caractères des « barbares » français que Fournel retrouve chez Guicciardini, on constate qu'il existe une relation très étroite entre la description des vices des « barbares » et celle des vices des Français : ces derniers sont légers, changent souvent d'avis et, par conséquent, ne sont pas capables de juger et de se comporter de façon sérieuse ou constante ; ils sont orgueilleux, arrogants et superstitieux ; ils ne sont pas avisés, ils sont luxurieux et, enfin, ce sont des guerriers. Cette importante caractéristique leur vient de leurs origines « barbares », de leurs ancêtres les Gaulois. Pourtant, s'il évoque l'image, pourrait-on dire,

¹²³ *Ibid.*, p. 116.

traditionnelle de la « barbarie », Fournel souligne que l'historien n'utilise pas fréquemment le mot de façon explicite, choisissant plutôt de raconter avec une certaine froideur les faits ayant suivi l'invasion des Français.

L'analyse de l'emploi du terme « barbare » chez les deux historiens, notamment entre le début et le milieu du XVI^e siècle, nous fait percevoir une certaine incertitude terminologique. Comme Fournel le remarque, « Nous sommes dans une époque d'incertitude terminologique, de flottement sémantique précédant une redéfinition du terme barbare : [d'où] les hésitations, les précautions et les ambiguïtés de l'utilisation du mot [...] ».

Cette incertitude terminologique trouve confirmation chez Machiavelli dans *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio*, notamment dans le chapitre VIII du deuxième livre, où l'historien florentin réfléchit sur « La cagione perché i popoli si partono da' luoghi patrii e inondano il paese altrui »¹²⁴.

Dans ce chapitre, Machiavelli affirme qu'il existe deux types de guerres : les guerres de conquête menées par un peuple pour satisfaire ses ambitions coloniales et son désir d'agrandir ses possessions, tels Alexandre Magne et les guerres d'expansion romaines, et une guerre engendrée par la faim ou la guerre. Ces gens qui, selon Machiavelli, sont forcés d'abandonner leur patrie, vont à la recherche d'une terre nouvelle pour s'y installer, mais aussi avec l'intention de la posséder entièrement, en chassant ou, pire, en tuant ses habitants. L'auteur décrit la violence terrible de ces guerres et l'extraordinaire habileté militaire déployée. Conformément à la pensée traditionnelle concernant les invasions barbares et leur rapport à l'historiographie classique, il affirme : « Escono i popoli grossi e sono usciti quasi tutti, dei paesi di Scizia, luoghi freddi e poveri dove, per essere assai uomini e il paese di qualità da non gli potere nutrire, sono forzati a uscirne [...] »¹²⁵. Il faut remarquer, dans cette réflexion sur les migrations des peuples et sur leurs causes, que le mot « barbare » n'apparaît pas. Ce qui par contre apparaît est la référence à leur habileté guerrière : l'historien qualifie ces

¹²⁴ « La raison pour laquelle les peuples abandonnent leur patrie et inondent la patrie d'autrui ».

¹²⁵ *Ibid.*, II, VIII, 25. « Ils viennent ces grands peuples et ils sont venus presque tous des pays de la Scythie, des lieux froids et pauvres où, en raison du fait qu'il y a beaucoup de gens et qu'il n'y a pas assez de nourriture, ils sont obligés de les abandonner ».

peuples de « uomini bellicosissimi »¹²⁶, sans ajouter aucun commentaire à ce propos.

Chez Machiavelli, donc, on assiste à un premier glissement de l'emploi et du signifié du terme « barbare », en ce que l'auteur n'utilise pas ce terme pour indiquer les peuples « barbares » du passé, en les nommant en tant que « gens », « peuples », mais plutôt pour se référer aux Français et aux Espagnols contemporains. Ce phénomène de nature linguistique, en tant que terminologique et sémantique, ne cherche pas tant à établir une continuité entre l'image traditionnelle du « barbare » et les nouveaux « barbares » du XVI^e siècle, qu'à marquer une différence entre ces deux types de « barbarie » : celle du passé et celle contemporaine. Chez Machiavelli, la « barbarie » des envahisseurs contemporains réside dans la violence apportée en Italie par les guerres et par la domination française et espagnole. C'est encore Jean-Louis Fournel qui souligne à ce sujet la différence entre la pensée de Machiavelli et celle de Guicciardini. Guicciardini entend la diversité entre les guerres d'Italie et les guerres combattues auparavant du point de vue de la violence et de la portée culturelle, sociale et historique de ces événements : l'époque contemporaine est plus violente que les époques passées. Le XVI^e siècle doit donc être considéré comme une ligne de partage entre le passé et l'époque contemporaine, où le passé ne peut plus représenter un modèle à suivre au niveau historique dès lors que le contexte social et historique de l'époque ne permet plus une telle comparaison.

En revenant à un discours plus général concernant l'histoire des idées, la notion de « barbarie » en Europe a jusqu'au XVI^e siècle le signifié de « non-chrétien », par quoi, comme le dit Denis Crouzet¹²⁷, il faut considérer le « barbare » comme le négatif du chrétien : le musulman (par exemple dans les figurations du Maure, du Turc) représentait la négation de la communauté chrétienne qui définissait les frontières idéologiques et géographiques de l'Europe. Cependant, étant donné la relation étroite entre chrétienté, civilisation européenne et humanité, le « barbare » en venait

¹²⁶ « hommes fort belliqueux »

¹²⁷ Crouzet Denis, *op. cit.* p. 103-126.

également à incarner le négatif de l'humain, ce qui était monstrueux tant du point de vue physique que moral. Le « barbare » incarnait donc la cruauté et la violence, la difformité physique et l'altérité morale¹²⁸. De là, par exemple, l'image du sauvage à laquelle le « barbare » a très souvent été assimilé. Le sauvage-barbare était celui qui ne connaissait ni la civilisation ni la religion chrétienne, qui habitait dans des régions isolées ou dans des îles (l'Europe du Nord et les îles du nord, comme le soutient entre autres Frank Lestringant)¹²⁹. Au niveau littéraire, Miguel de Cervantes nous offre un exemple de cette association, ou mieux, de cette assimilation entre le nord de l'Europe et la notion de « barbarie ». Dans le roman intitulé *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional* (1617)¹³⁰, Miguel de Cervantes décrit les pérégrinations de deux jeunes amoureux habitant dans les régions (imaginaires) de l'Europe septentrionale. Les protagonistes sont le jeune prince de Thule, une île imaginaire qui était représentée à l'extrême nord de la péninsule scandinave, et Sigismonda, fille du roi de Frisland, autre île imaginaire représentée au sud de l'Islande jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Le désir de se marier pousse ces deux jeunes gens à quitter leurs terres et à entreprendre un voyage autour de l'Europe. Au terme de leurs pérégrinations, ils arrivent à Rome où ils célèbrent leur mariage. Sans trop s'attarder sur cet ouvrage complexe dont le nombre de récits et de personnages témoigne de l'habileté narrative et du désir d'expérimentation de Cervantes, il est néanmoins important de s'arrêter sur la façon dont l'auteur utilise le mot « barbare » en le mettant en relation avec les îles de l'Europe septentrionale. Dans ce roman, Cervantes propose son interprétation du thème de l'exotisme du nord et du côté poétique et imaginaire de la géographie des régions européennes méconnues. Cervantes propose en outre une resignification du rapport entre sauvagerie et barbarie des peuples du nord, qui apparaît chez Olaus Magnus.

¹²⁸ C'est encore Denis Crouzet qui met en relief l'analogie entre monstruosité physique et monstruosité morale, in *ibid.*, p. 103-126.

¹²⁹ Lestringant Frank, « Dei buoni selvaggi nel cuore dell'Europa: Corsi, Sardi e Lapponi », in Golinelli Gilberta (sous la dir. de), *Il Primitivismo e le sue metamorfosi*, op. cit., p. 45-66.

¹³⁰ L'œuvre a été publiée après la mort de l'auteur, en 1617. Cependant, Cervantes y a travaillé de la fin du XVI^e siècle aux dernières années de sa vie.

Pour revenir à l'analyse des traités de nature politique sur la « barbarie », considérons l'ouvrage rédigé par Frère Bartolomé de Las Casas (1448-1566), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*¹³¹ dont le manuscrit date de 1542. Dans ce traité, Las Casas se concentre notamment sur la description et la dénonciation des violences et des atrocités perpétrées par les Espagnols lors de la conquête des différentes régions occupées, notamment les régions d'Amérique du Sud, le Guatemala, la Nouvelle Espagne et le Pérou. Les violences relevées et dénoncées par Bartolomé de Las Casas correspondent aussi bien aux événements auxquels lui-même a assisté, donc à son expérience personnelle, qu'aux faits relatés dans les documents qu'il avait consultés. La narration, dans un style théâtral à la manière de Sénèque, dévoile l'influence des auteurs anciens d'ouvrages de nature philosophique, tels Aristote et Saint Thomas d'Aquin. L'auteur ne procède pas à une description littéraire des événements, mais cherche plutôt à dénoncer l'urgence d'une intervention de l'empereur pour limiter le recours à la violence aux Indes et créer une réglementation des rapports entre conquérants et conquis.

La notion d' « encomienda » est centrale dans le discours sur les relations entre Indios et Espagnols, et constitue un sujet fondamental dans la pensée de Las Casas. Elle désigne une des réglementations économiques et commerciales les plus caractéristiques de l'entreprise coloniale espagnole en Amérique. Elle concernait les rapports de nature économique entre les Espagnols et les territoires qu'ils occupaient. Une fois un territoire acquis, les Espagnols étaient appelés à administrer aussi les gens qui y demeuraient. Avant la promulgation des *Nuevas Leyes* en 1542 (quelques mois avant la rédaction du manuscrit de l'ouvrage de Bartolomé de Las Casas), ces gens étaient considérés comme faisant partie du territoire acquis et étaient traités en esclaves. Si la conquête des territoires américains était justifiée en Espagne et en Europe en ce qu'elle servait la diffusion du christianisme, la nature commerciale et économique de l'entreprise était de plus en plus réaffirmée et aggravée par les résultats du système de l'encomienda, dont

¹³¹ De Las Casas Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid : Tecnos, 1992.

Las Casas dénonçait les déséquilibres et les crimes. La mise en discussion de ce système portait d'abord sur le statut des Indios, et procédait donc d'un point de vue humain et ontologique. Au moment où Bartolomé de las Casas écrit, on considère les Indios capables de comprendre le message de la doctrine chrétienne. Cependant, ils étaient liés à l'autorité du titulaire de l'encomienda, aussi bien en ce qui concerne leur connaissance de la foi chrétienne que leur rôle dans ce système.

La promulgation des *Leyes Nuevas* en 1542 constitue un préalable fondamental à la rédaction et, dix ans après, à la publication (à Séville) de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Par la promulgation de ces lois, la Couronne espagnole reconnaissait l'urgence de régler les dynamiques des relations entre l'Espagne et les colonies, mais aussi de définir le statut et les droits des indigènes. La défense des droits des indigènes par Bartolomé de Las Casas et ses critiques sur le régime de l'encomienda poussèrent la Couronne espagnole à rédiger des lois prohibant l'esclavage des populations indigènes et mettant fin à l'hérédité de l'encomienda. Ces lois établissaient en outre la libération des esclaves qui n'avaient pas commis de crimes ou d'actions contre les Espagnols. Par ces lois, il était défendu de forcer les indigènes à travailler sans leur donner une rémunération adéquate. Il était défendu d'éloigner les indigènes des régions dont ils provenaient. Les hommes de foi ne pouvaient pas participer au système de l'encomienda, ni en qualité d'« encomenderos » ni de façon indirecte. La mort d'un encomendero impliquait enfin la libéralisation du territoire possédé jusqu'à ce moment-là par les Espagnols.

L'approbation des *Leyes Nuevas* en Espagne entraîna des réactions violentes à la fois chez les conquistadores et chez les indigènes. Ces lois dévoilaient en outre la nature et la complexité du système de l'encomienda qui, s'il représentait d'un côté une violation arbitraire des droits des populations sur ces territoires et la géographie de ces régions, permettaient de l'autre à la Couronne espagnole d'exercer un certain contrôle sur les conquistadores. C'est pour ces raisons que Charles V abrogea en 1550 la loi sur l'hérédité de l'encomienda, provoquant une réaction des deux protagonistes principaux du débat sur la légitimité de la conquête et des

relations entre les Espagnols et les populations indigènes, à savoir Bartolomé de Las Casas et Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), défenseur des conquistadores. En 1550, la Couronne espagnole promulgua un décret qui établissait la suspension de la conquête faute de preuves démontrant sa régularité. Cet événement fit s'embraser le conflit entre Las Casas et Sepúlveda. Le décret étant suspendu, Las Casas pensa imprimer le traité qu'il avait rédigé dix ans auparavant avec des opuscules au sujet de la conquête.

Le traité de Bartolomé de Las Casas a fait l'objet de nombreuses analyses et études. La pensée du frère dominicain a été étudiée sous plusieurs points de vue, notamment par les études historiques, cherchant à établir l'exactitude et la fiabilité des faits et des pratiques décrits par l'auteur. À travers les études culturelles, on s'est concentré sur la description des populations précolombiennes et sur le processus de destruction de ces civilisations par les Européens¹³². L'étude du primitivisme a de plus permis de connaître et d'isoler les dynamiques de la pensée occidentale à ce sujet et ses interprétations de la diversité, de l'altérité et de la « sauvagerie » des populations amérindiennes¹³³. La connaissance et la conscience du rôle joué depuis la perspective du primitivisme et par l'omniprésence du regard occidental sur l'autre a permis de reconstituer une image plus véridique et proche de la réalité historique et du contexte social de la conquête de l'Amérique.

Nous allons maintenant analyser le traité de Bartolomé de Las Casas par le filtre herméneutique que représente la notion de « barbarie » et ses implications, afin de comprendre quel est le signifié de « barbarie » dans le texte, son rapport à la pensée contemporaine de l'auteur sur ce sujet et s'il est possible de retrouver dans cet ouvrage une distinction conceptuelle entre les notions d'étranger, de sauvage et de « barbare ». Avant de commencer, une première remarque de nature terminologique doit être faite. Comme le

¹³² Citons à ce propos l'étude de Wachtel Nathan, *La visione dei vinti: gli indios del Peru di fronte alla conquista spagnola*, Turin : Einaudi, 1977.

¹³³ Golinelli Gilberta (sous la dir. de), *Il primitivismo, op. cit.* ; Todorov Tvetan, *La conquista dell'America, il problema dell' «altro»*, Turin : Einaudi, 1995 ; Gliozzi Giuliano, *La scoperta dei selvaggi: antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot*, Milan : Principato, 1971.

souligne l'éditeur de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Isacio Pérez Fernández, Las Casas opère une distinction terminologique puis sémantique, qui s'exprime dans le choix des termes par lesquels il désigne les protagonistes de son discours. Il existe d'abord chez Las Casas une distinction entre des groupes humains qui agissent, tels des acteurs, au Nouveau Monde. Un premier groupe est composé des « cristianos » et des « españolas », représentant les conquistadores, les séculiers. Un deuxième groupe est composé des religieux, qu'il nomme « frailes », les frères, et finalement les Indios. Comme le remarque Isacio Pérez Fernández dans son étude préliminaire¹³⁴, il n'y a pas d'autres groupes dans son traité. Les étrangers n'ont aucune importance dans l'économie du discours de Las Casas et ne sont par conséquent pas mentionnés. Même si cela peut paraître tout à fait négligeable, c'est un élément très important aux fins de l'analyse et de la définition des catégories représentant l'autre. Le traité de Las Casas est en effet écrit à l'intention du roi et de la cour espagnole et aborde les événements relatifs à la présence espagnole en Amérique et son rapport aux violences exercées sur les habitants de ces régions. La catégorie de l'étranger n'apparaît pas car elle n'est pas importante aux fins de la critique systématique qu'il a prévu de faire. Il n'y a donc pas d'étrangers, seuls existent les Espagnols (qui représentent aussi les Européens), les religieux et les Indios. Cette distinction entre groupes humains différents est également importante du point de vue politique et idéologique ; il faut à ce titre rappeler que la conquête de l'Amérique avait été justifiée par la possibilité de diffuser la foi chrétienne et de convertir les indigènes.

Aux yeux de Las Casas, les religieux devaient donc rester séparés des autres acteurs sur la scène américaine. Dès l'exposition du sujet du traité, intitulé *Argumento del presente epítome*, il annonce le but de son travail et les sujets qui seront examinés. Il affirme tout d'abord que les choses et les événements auxquels il a eu l'occasion d'assister dépassent l'entendement et toute réalité connue jusque lors. Le sentiment

¹³⁴ *Ibid.*, p. XVII-XVIII.

d'émerveillement et de surprise¹³⁵ qui caractérise les récits de voyage au Nouveau Monde est réaffirmé dans les premières lignes du traité et vise à faire entrer le lecteur dans une réalité qui ne peut être pensée ou pleinement décrite :

« Todas las cosas que han acaescido en las Indias, desde su maravilloso descubrimiento y del principio que a ellas fueron españoles para estar tiempo alguno, y después en el proceso adelante hasta los días de agora, han sido tan admirables y tan no creíbles en todo género a quien no las vido que parece haber añublado y puesto silencio y bastantes a poner olvido a todas cuantas por hazañas que fuesen en los siglos pasados se vieron y oyeron en el mundo »¹³⁶.

Aux dires de Las Casas et de plusieurs historiens et écrivains européens de la Renaissance, la découverte de l'Amérique a enrichi, au point de toucher à l'incroyable, l'expérience humaine et sa connaissance des choses du monde. On retrouve donc dans ce discours les catégories et les thèmes de la curiosité et de l'émerveillement qui caractérisent la plupart des descriptions du Nouveau Monde, aussi bien dans la production française (André Thévet *et al.*), anglaise (Thomas Harriot *et al.*) et espagnole (Colón, Oviedo, López de Gómara *et al.*).

Dans l'exposition de l'*argumento* ou sujet du traité, Las Casas offre une première description des *Indios*, qu'il définit ainsi : « Entre éstas [hazañas] son las matanzas y estragos de gentes inocentes y despoblaciones de pueblos provincias y reinos que en ellas se han perpetrado, y que todas las otras no de menor espanto »¹³⁷. Comme le remarque l'éditeur du traité, le choix du syntagme « gentes inocentes » fait

¹³⁵ Citons à ce propos Greenblatt Stephen (sous la dir. de), *Marvelous Possessions, op. cit.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 3. « Toutes les choses qui se sont produites aux Indes, dès sa découverte merveilleuse et dès la première fois que les Espagnols les visitèrent et y demeurèrent, et jusqu'à aujourd'hui, ces choses n'ont pas été ainsi extraordinaires et incroyables sous plusieurs aspects à qui ne l'a pas vu qu'il semble qu'elles ont obscurci et mis en silence et fait oublier tout ce qu'il s'est passé au cours des siècles passés ».

¹³⁷ *Ibid.*, p. 3-5. « Parmi ces événements, il existe les meurtres et les massacres de gens innocents et le dépeuplement de villages, provinces et royaumes qu'on a perpétrés et aussi toutes les autres également horribles ».

par Las Casas pour décrire les *Indios* a fait l'objet de nombreux débats entre spécialistes. Certains ont interprété cette expression comme une indication de la part du religieux dominicain de la notion du « bon sauvage » développée au cours du XVIII^e siècle. D'autres ont traduit l'innocence attribuée aux Indios en tant que blancheur, absence de malice. Ou encore, selon la définition juridique de cet adjectif, ce mot a été traduit par « des gens qui ne sont pas coupables », des gens qui n'ont commis aucun crime.

Si l'on peut admettre que plusieurs signifiés coexistent en ce qui concerne la définition donnée, il reste néanmoins que la critique a progressivement abandonné toute référence au mythe du « bon sauvage » pour privilégier l'existence d'une référence au mythe de l'âge d'or, ou *edad dorada*, très répandu à la Renaissance et fréquemment cité dans les traités sur le Nouveau Monde. La référence à l'utopie d'un âge d'or où les hommes vivaient dans l'opulence, en harmonie entre eux et avec la nature, a souvent représenté une réaction idéologique au problème de l'autre. Cette réaction produit un refus de l'altérité à travers la recreation d'un passé mythique d'harmonie et d'unité (au niveau « ethnique » également), et une justification de l'altérité, visant à donner une explication de la diversité en la rendant « désirable ». Il convient donc de s'interroger sur le rapport entre le *topos* littéraire de l'âge d'or et sa valeur en tant que paradigme à la fois anthropologique et ontologique. Comme plusieurs études l'ont souligné, les écrivains ont souvent fait référence à ce mythe au cours du XVI^e siècle en raison de sa valeur rhétorique, de sa capacité à composer une image convaincante des Indios par le filtre herméneutique et rhétorique de l'émerveillement.

Chez Las Casas, toutefois, le signifié de l'innocence attribuée aux *Indios* d'Amérique renvoie à une question étymologique : l'innocent est celui qui n'est pas en mesure de nuire, qui ne cause de dommages à personne. Comme le souligne en revanche Ignacio Pérez Fernández, la qualité de l'innocence des Indios, qui ne concerne que leur rapport aux Espagnols, n'est pas absolue. Les Indios peuvent donc bien nuire à quelqu'un, mais pas aux Espagnols. Cette distinction très importante marque une différence au niveau du signifié de l'altérité des Indios. Selon Las Casas, c'est la qualité de

ce rapport et sa direction qui peuvent définir la nature des gens que l'on rencontre. Autrement dit, les *Indios* sont victimes d'une invasion plutôt qu'ils n'en sont les auteurs. Dans le cas décrit par Las Casas, les « gentes extrañas » sont donc les Espagnols. Ceux qui troublent et menacent les coutumes et les traditions des *Indios* sont encore les Espagnols. En définitive, ce sont les Espagnols qui ont détruit les villages américains ainsi que leurs habitants. La description du frère dominicain rappelle les récits des invasions barbares en Europe, ou même les invasions des « nouveaux barbares », les neveux des barbares anciens, comme les historiens italiens Niccolò Machiavelli et Francesco Guicciardini les ont racontés.

Il convient en outre de souligner le parcours rhétorique suivi par Las Casas dans la rédaction de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Dès le moment où est exposé le sujet du traité, il énumère en les déstructurant les deux justifications principales de la conquête, à savoir le salut de l'âme des Indios par la diffusion de la prédication de la foi chrétienne, et la conversion massive des indigènes.

Le salut et le soin de l'âme des Indios, supposés être la préoccupation première de tous les Espagnols et des hommes de foi, et donc en premier lieu de Las Casas, sont lourdement critiqués et déstructurés dès le début : les entreprises décrites dans ce document sont qualifiées de « matanzas y estragos », des meurtres et des massacres. Ces termes constituent la négation des préalables religieux et moraux à la conquête. Le salut des âmes par la foi est décrit par Las Casas comme une fausse image des entreprises menées par les Espagnols, qui cherchent en réalité à détruire, annihiler aussi bien l'âme que, de façon plus matérielle, le corps des *Indios*. Cette première critique porte à une deuxième observation du religieux concernant la déstructuration de l'autre idéologie, qui justifiait la présence et la permanence des Espagnols en Amérique, à savoir le peuplement, la création de colonies où les Européens pouvaient vivre avec les *Indios*. Las Casas utilise l'expression « despoblación de pueblos, provincias y reinos », le dépeuplement de villages, provinces et royaumes, afin de décrire la diffusion capillaire de cette stratégie par ses compatriotes. L'accusation proférée par Las Casas n'est pas sans rappeler certaines destructions

célèbres dans l'histoire nationale de l'Espagne. La référence à la stratégie militaire du dépeuplement des villages renvoie ainsi à la destruction des villages hispaniques pendant les campagnes d'expansion romaines et l'invasion arabe de la péninsule, deux traumatismes collectifs pour la nation espagnole¹³⁸. Pour cela, Las Casas affirme dans *El prólogo* consacré au Prince Philippe, suivant une ligne rhétorique très précise, que la seule raison au fait que ces actions inhumaines continuent ou au fait que la Couronne espagnole n'est pas encore intervenue pour mettre fin aux violences perpétrées par les Espagnols en Amérique, est le manque de nouvelles en provenance du Nouveau Monde : « [...] si algunos defectos, nocumentos y males se padecen en ellas, no ser otra la causa sino carecer los reyes de la noticia dellos; los cuales, si les contasen, con sumo estudio y vigilante solercia extirparían »¹³⁹.

Par la rhétorique subtile de Las Casas, on comprend que l'inertie de la Couronne espagnole par rapport aux événements dans les territoires américains ne peut plus se justifier. La seule raison pour laquelle la Couronne n'est pas encore intervenue pour mettre fin aux violences dans les colonies est le manque de communication, ou mieux, la manipulation des informations relatives aux rapports entre colonisateurs et colonies. Si les mots de Las Casas permettent de qualifier les Amérindiens de « sauvages », du fait qu'ils ne connaissent pas la foi chrétienne et ont été isolés pendant de nombreux siècles des centres de la civilisation de l'Europe et du reste du monde, il n'en est pas moins vrai que leur prédisposition à apprendre démontre que leur culture est bonne, puisqu'elle n'implique pas le conflit armé et l'usage de la violence. Leur sauvagerie s'exprime à travers un différend de nature technologique et surtout humaine. Selon Las Casas en effet, le recours à la violence dans des conflits déséquilibrés et à la pratique de la torture la plus féroce, révèle plus la « barbarie » des Espagnols que l'innocence primitive présumée des Indios.

¹³⁸ On pense à ce propos à l'épisode décrit par Cervantes dans *El Cerco de Numancia* de 1587.

¹³⁹ « Si quelques défauts, dommages et maux y demeurent encore, il n'y a d'autre cause sinon que les rois n'ont pas reçu de nouvelles. Parce qu'il est certain que s'ils les recevaient, ils les extirperaient avec sévérité et diligence », in De Las Casas Bartolomé, *op. cit.*, p. 9.

En outre, on comprend aussi des réflexions de Las Casas que la connaissance de la religion chrétienne n'est plus suffisante pour qualifier la culture espagnole et européenne de civique. Par les références fréquentes aux vices des Espagnols, à leur « codicia » et à leur férocité, on comprend que la société dont le frère dominicain dresse un portrait impitoyable est désormais gouvernée par le besoin ou le désir d'accumuler des richesses et de l'argent, d'où l'esclavage de beaucoup d'*indios*, contraints de travailler dans les mines pour trouver les matériaux précieux à envoyer en Espagne.

Dans *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, on retrouve non seulement une certaine précision dans le choix des mots indiquant les différents groupes sociaux intervenant dans le processus de la *Conquista*, mais aussi des références assez précises quant à la caractérisation de chaque groupe. Par exemple, dans le traité, l'auteur appelle les Indios « los naturales », « las gentes naturales » ou tout simplement « las gentes », tandis que les Espagnols sont décrits à travers la cruauté et la violence de leurs actions. Lorsque l'auteur recourt à une imagerie qui se réfère au monde animal, la pratique diffuse de la violence est encore soulignée à plusieurs reprises, et ce dès l'introduction générale du traité : « En estas ovejas mansas, y de calidades susodichas por su Hacedor y Criador así dotadas, entraron los españoles desde luego que la conocieron como lobos e tigres y leones cruelísimos de muchos días hambrientos »¹⁴⁰. Là où les Indios sont décrits comme des brebis dociles, des animaux inoffensifs, les Espagnols sont qualifiés de loups, de tigres et de lions, trois animaux bien connus pour leur férocité. Le loup en particulier, dont la violence et l'appétit insatiable sont renommés, apparaît au premier rang dans la description de l'animalité des Espagnols. La référence au loup n'est pas le fruit du hasard, et révèle la nature sexuelle des violences perpétrées par les Espagnols sur les *Indios*. Les « malos cristianos »¹⁴¹ espagnols (et européens) se sont tachés de

¹⁴⁰ « Dans [les terres de] ces brebis dociles, dont les qualités ont été données par leur Créateur, les Espagnols entrèrent et se firent connaître comme des loups et des tigres et des lions des plus cruels, affamés depuis de nombreux jours », in *ibid.*, p. 16.

¹⁴¹ « mauvais chrétiens »

« crueldades y nefandas obras »¹⁴², de « tiranías e infernales obras »¹⁴³. Leurs guerres étant « injustas, crueles, sangrientas y tiránicas »¹⁴⁴, elles répondent à leur désir « d'hencirse de riquezas en muy breves días »¹⁴⁵ et à leurs vices les plus graves, leur « insaciable cudicia e ambición »¹⁴⁶.

La cupidité insatiable, démesurée, et l'ambition ou le désir de conquête capable d'effacer toute humanité, sont les principales caractéristiques négatives des conquérants européens. Leur violence est le protagoniste absolu de cet ouvrage de dénonciation, comme dans la description de l'invasion des îles des Antilles et notamment d'Haïti au début du XVI^e siècle. À ce propos, il est intéressant de voir comment Las Casas décrit la réaction des *Indios*. Face à la violence des envahisseurs, ils comprennent que la croyance selon laquelle les Espagnols étaient des dieux venus du ciel est totalement fausse :

« [...] algunos econdían sus comidas, otros sus mujeres y hijos, otros huíanse a los montes por apartarse de gente de tan dura y terrible conversación. [...] Y porque toda la gente que huir podía se encerraba en los montes y subía las sierras huyendo de hombres tan inhumanos, tan sin piedad y tan feroces bestias, extirpadores y capitales enemigos del linaje humano »¹⁴⁷.

Cet extrait fondamental dans le traité de Las Casas représente le cœur idéologique de sa dénonciation des violences perpétrées par les Espagnols en Amérique. Le religieux décrit l'arrivée de ses compatriotes

¹⁴² « cruautés et actions abominables »

¹⁴³ « tyrannie et actions infernales »

¹⁴⁴ « injustes, cruelles, sanglantes et tyranniques »

¹⁴⁵ « de se remplir de richesses »

¹⁴⁶ « cupidité et ambition insatiable »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 22, 23-24. « [...] certains cachaient leurs repas, d'autres leur femme et leurs enfants, d'autres fuyaient aux monts pour s'éloigner de gens si dures à la conversation terrible. [...] Et parce que toutes les gens qui avaient l'occasion de fuir se renfermèrent dans les monts, ils montaient dans les montagnes pour s'éloigner d'hommes si inhumains, sans pitié, des bêtes si féroces, ennemis capitaux de la lignée humaine ».

espagnols comme une véritable invasion aux dépens des Indios, renversant ainsi l'image de la conquête et des habitants du Nouveau Monde construite et donnée par ceux mêmes qui l'accomplirent. De nouveau, le choix des termes qu'il utilise est très important pour bien comprendre son point de vue. À ce propos, les comportements mis en place par les *Indios* offrent des suggestions : une fois qu'ils ont compris que les étrangers sont dénués d'intentions pacifiques, ils cherchent à s'éloigner de ces gens à la « conversación terrible » : cette référence à la langue des Espagnols, qu'il faut entendre *latu sensu* aussi bien en référence à la langue espagnole qu'aux actions des envahisseurs, n'est pas sans rappeler la première définition du « barbare » indiquant l'incompréhensibilité de la langue des étrangers. Chez Las Casas toutefois, la référence à la conversation des Espagnols s'enrichit de la conscience d'un lien très fort entre la langue, la culture et les actions d'un peuple. Dès lors que les Espagnols entendent détruire, ou comme le dirait Machiavelli, « ruinare il passato » des Indios, tout ce qu'ils font est résumé dans le passage exprimant un jugement sur leur conversation.

Las Casas décrit ensuite comment les Espagnols ont appris à leurs chiens à dévorer les *Indios* encore vivants et à déchiqueter leurs corps. Cette image abominable s'ajoute à la liste des tortures que le frère dominicain vient de dresser. Cette série de cruautés n'est pas évoquée que pour attirer l'attention et éveiller la conscience des Européens. Il s'agit plutôt d'un ensemble de pratiques qui rappellent aussi des éléments du discours sur la « barbarie » en Europe. Une des pratiques des Espagnols consiste à priver les Indios de nourriture au moyen de la guerre ou de la mise en esclavage des populations conquises. Cette pratique rentre dans le cadre du processus de dépeuplement mis en place par les Espagnols, comme le soutient Las Casas, dont les actions militaires et politiques visent à causer la mort de la plupart des Indios dès les premières années du XVI^e siècle.

Las Casas témoigne de la torture des Indios en préalable à leur meurtre, une pratique très répandue selon le frère dominicain qui jette une ombre sur la présence espagnole en Amérique et a contribué, avec d'autres éléments, à la naissance de la « leyenda negra » de la conquête espagnole.

Un exemple des tortures infligées aux Indios figure dans l'introduction générale du traité : « Otros, y todos los que querían tomar a vida, cortábanles ambas manos y dellas llevaban colgando, y decíanles: “Andad con cartas” »¹⁴⁸.

Ce passage n'est pas sans rappeler le destin malheureux de Lavinia dans la pièce shakespearienne *Titus Andronicus*¹⁴⁹ (1593), notamment dans le deuxième acte. Dans cet acte, Chiron et Demetrius, les fils de la reine des Goths, Tamora, ravissent et violent Lavinia. Après lui avoir infligé ces violences, Chiron et Demetrius lui coupent la langue et les mains de sorte qu'elle ne puisse dénoncer ses agresseurs. Les jeunes Goths se moquent encore de Lavinia et de ses blessures et l'abandonnent agonisante. Pendant le reste de sa brève vie, la jeune fille apparaît donc sans mains et sans possibilité de parler, se voyant ainsi niée toute possibilité de dénoncer ses agresseurs. Son corps porte les signes des violences subies et de la « barbarie » des Goths. La violence à l'œuvre en Amérique au moment où Las Casas rédige son traité est donc reliée par un fil rouge à la mise en scène au théâtre de la « barbarie » qui a caractérisé l'Europe dans un passé archaïque, dont l'image de la violence qui s'est produite à l'époque est encore vivante et resignifiée dans la représentation théâtrale.

Chez Las Casas, le rapport entre l'histoire européenne, les conflits violents qui l'ont caractérisée et les événements récents (qui n'ont de cesse de se produire) est exprimé de façon encore plus explicite par le religieux dans le chapitre de son traité consacré à la destruction des régions continentales septentrionales. Les événements dont Las Casas dénonce la violence se sont produits à partir de 1517, date de la découverte de la Nueva España. Las Casas affirme que les violences perpétrées par les Espagnols dans cette région représentent le summum de la violence européenne en Amérique. Cela correspond notamment aux expéditions de Francisco Hernández de Córdoba en 1517, de Juan de Grijalva en 1518 et d'Hernán Cortés en 1519. Las Casas affirme à ce propos, pendant la conquête de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23 « Quant aux autres, et tous ceux auxquels ils voulaient enlever la vie, ils leur coupaient les mains et leurs disaient en les soulevant : “Remettez vos lettres” »

¹⁴⁹ Shakespeare William, *Titus Andronicus*, *op. cit.*

cette vaste région : « [...] ha llegado a su colmo toda la iniquidad, toda la injusticia, toda la violencia e tiranía que los cristianos han hecho en las Indias, porque del todo han perdido todo temor a Dios y al rey e se han olvidado de sí mismos [...] »¹⁵⁰. Lorsque Las Casas dénonce ensuite la mort de milliers d'Indios de la main des Espagnols, il en vient à mettre en discussion les fondements idéologiques mêmes de la conquête et le rôle des conquistadores dans cette entreprise : « [De nombreuses gens moururent] mientras que duraron [...] lo que ellos llaman conquistas, siendo invasiones violentas de crueles tiranos, condenadas no sólo por Dios pero por todas las leyes humanas, como lo son, e muy peores que las que hace el turco para destruir la Iglesia cristiana »¹⁵¹.

Dans ce passage, on retrouve au moins deux éléments très significatifs en ce qui concerne la réflexion sur la violence et la « barbarie », caractéristiques de la conquête des régions continentales et notamment du Mexique. Le premier élément concerne le discours sur l'emploi du terme « conquista ». Dans les premières décennies du XVI^e siècle, les historiens espagnols alignés sur les positions de la Couronne avaient progressivement cessé d'utiliser ce terme, lui préférant celui plus neutre d' « explorations ». Il est bien évident que le choix d'un terme moins connoté du point de vue idéologique servait à cacher la véritable nature de la présence des Européens en Amérique. Las Casas souligne ici la valeur de l'emploi du mot « conquista », qui témoigne de la nature des relations entre les Espagnols (et les Européens) et les « gentes naturales ». Ce mot traduit le sens et les résultats controversés de la découverte de l'Amérique, à savoir l'invasion de régions et de populations jusque lors autonomes. Les stratégies par lesquelles les Espagnols se sont approprié ces régions et leurs richesses ressemblent, dans l'imaginaire européen, à la façon dont en Europe les populations « barbares » du Moyen Âge, et avant eux les Romains, ont

¹⁵⁰ « toute iniquité, toute injustice, toute violence et tyrannie que les chrétiens ont fait aux Indios ont atteint un sommet, parce qu'ils ont tout perdu, toute crainte de Dieu et du roi, en s'oubliant eux-mêmes », in *ibid.*, p. 52-53.

¹⁵¹ « [De nombreuses gens moururent] pendant que continuèrent ce qu'ils appellent conquêtes, des invasions violentes faites par des tyrans cruels, qui ne sont pas seulement condamnées par Dieu, mais aussi par toute loi humaine, comme le sont, pire encore, celles que fait le Turc pour détruire l'Église chrétienne », in *ibid.*, p. 54.

envahi les habitants des régions conquises, et aux guerres qui se sont produites.

Dans *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Las Casas raconte plusieurs événements qui peuvent rappeler des épisodes mis en scène par les dramaturges européens, qu'on retrouve dans le théâtre du XVI^e siècle. On a déjà évoqué le rapport entre certaines pratiques violentes des Espagnols contre les Indios et la violence subie par Lavinia dans *Titus Andronicus* (1593) de William Shakespeare. L'œuvre qui semble entretenir un rapport plus étroit et significatif avec le traité de Las Casas est cependant *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes. Il s'y trouve un bon exemple dans la description de l'invasion de l'île de Cuba, la première île détruite par les conquistadores. Las Casas affirme que presque personne parmi les habitants de l'île ne survécut à l'arrivée et à la violence des envahisseurs. Telle une nouvelle Numance entourée par un fossé naturel, l'océan, Cuba est assiégée et anéantie par les Espagnols et leur soif de conquête. Comme dans la pièce de Cervantes, où les Numantinos se tuent pour ne pas devenir les esclaves des Espagnols, les habitants de Cuba se donnent la mort. Une réaction similaire à l'invasion des Espagnols se produit en Haïti, où la population affamée, à bout de forces, choisit cependant de ne pas se rendre aux Espagnols. Les ressemblances entre cet épisode traumatisant de l'histoire nationale et la perpétuation des violences en Amérique renforcent l'idée qu'en Europe, au XVI^e siècle, la « barbarie » n'indique plus seulement une différence culturelle et religieuse entre le monde de la chrétienté et celui du paganisme. Au XVI^e siècle, ce terme perd sa valence religieuse et acquiert une acception plus sécularisée et, semble-t-il, davantage liée aux événements historiques et politiques. Chez Las Casas, il devient évident que l'association entre chrétienté et « barbarie » est non seulement possible, mais aussi réelle. L'association entre l'Europe et la « barbarie » se manifeste de même. Chez Las Casas, les Espagnols ont beaucoup de vices et de défauts qui étaient souvent attribués aux « barbares » : leur ambition démesurée, leur cupidité, leur amour de la guerre, le recours à la violence contre leurs ennemis et leur cruauté, pour n'en citer que quelques-uns. La récurrence des violences perpétrées en Amérique et le caractère répétitif des

descriptions des événements qui se sont produits permettent à Las Casas de recréer l'image du chaos, de la dérégulation qui caractérise la politique de la conquête. Un état de dérégulation causé non par la « sauvagerie » présumée des Indios, mais bien au contraire par les représentants de la « civilisation » européenne.

Cette image du chaos et de la crise de l'homme européen est décrite par le religieux à l'aide de la répétition (des vices, des épisodes de violence, des conflits) et de l'oxymoron obtenu par l'association de deux idées apparemment en opposition. Il s'agit de l'association entre l'image de la chrétienté et celle de la cruauté, de la violence, et surtout du meurtre et de la dévastation (les verbes « asolar » et « despoblar » expriment l'action contraire à celle du verbe « poblar »).

Tant la pièce de Cervantes que le traité de Las Casas permettent de réfléchir sur les changements qui ont touché le terme « barbare » au XVI^e siècle et sur la conquête de l'Amérique en termes géographiques, historiques, culturels et matériels. En outre, l'étroite relation entre la production de traités à caractère politique et le théâtre n'est pas sans impliquer une resignification de l'idée d'Europe et de sa (ou ses) civilisation (s). La comparaison entre la pensée européenne relative à la notion de « barbarie » et la représentation du barbare au théâtre permet de constater quels aspects restent au fil du temps et quels autres aspects subissent des modifications. On peut en effet affirmer qu'un élément devient central dans le rapport entre l'idée du « barbare » décrite par les historiens et les auteurs de traités analysés jusqu'à présent d'une part, et la représentation contemporaine du « barbare » au théâtre d'autre part. Il s'agit notamment de l'association entre la barbarie et l'idéologie/l'esthétique de la guerre. Dans la rhétorique de chaque auteur, cet élément consiste à construire un discours sur le « barbare » pour convaincre le lecteur ou l'observateur au théâtre que ce qui est soutenu est la vérité. Dans les traités analysés, on peut affirmer que la « barbarie » incarne l'idée de cruauté et de violence du conflit après l'invasion de peuples étrangers dans une région donnée de l'Europe. C'est le cas de l'interprétation de la « barbarie » donnée par Niccolò Machiavelli dans *Il Principe*. À la conscience de la « barbarie » présente en Italie au moment

où il écrit, l'historien florentin oppose l'urgence du processus de libération de la péninsule des nations étrangères qui l'occupent et la condamnent à un long esclavage. Le thème de l'esclavage politique est aussi le sujet central de *Sophonisba*, une pièce de Gian Giorgio Trissino. Presque contemporaine du traité de Machiavelli, elle offre un modèle à la composition des tragédies en Italie et en Europe au XVI^e siècle.

Les sentiments relatifs à la domination étrangère en Italie s'expriment, tant au théâtre que dans les traités, par la mise en relief de l'altérité politique des « barbares », de leur infériorité culturelle et politique. Ce concept est réaffirmé au théâtre grâce à un processus de resignification de l'occupation « barbare » de l'Europe au Moyen Âge, dans la façon dont certains personnages sont décrits par les auteurs de tragédies au XVI^e siècle¹⁵².

Cependant, la réflexion sur la « barbarie » ne cesse de garder des similitudes avec le concept de sauvagerie, exprimant ainsi un état primordial de l'homme où se retrouve la persistance des pratiques contre nature et inhumaines, comme l'inceste et le cannibalisme. Le « barbare » et le « sauvage » se rencontrent dans la géographie imaginaire et spéculative qui situe ces figures dans des régions « isolées », comme dans le cas de l'Amérique, mais aussi de l'Europe et notamment de l'Europe du Nord et de ses îles, l'Irlande et la Scandinavie.

Une représentation de l'Irlande en tant que terre de « barbares » et de « sauvages » apparaît dans le célèbre traité de 1596 rédigé par Edmund Spenser (1552-1599)¹⁵³, intitulé *A View of the Present State of Ireland*¹⁵⁴. Ce traité controversé et complexe révèle dès le début l'intention de son auteur, intellectuel cultivé et poète à la cour d'Elizabeth I, de démontrer la nature « barbare » du peuple irlandais. Dans le traité de Spenser, le terme

¹⁵² On se réfère notamment à la description du peuple et du roi des Lombards dans *Rosmunda* (1516) de Giovanni Rucellai ou à celle des Romains et des Goths dans *Titus Andronicus* (1593) de William Shakespeare. Ce sujet sera analysé dans le troisième chapitre.

¹⁵³ Edmund Spenser vécut pendant plusieurs années en Irlande lorsqu'il était au service du Lord Arthur Grey, Lord Deputy d'Irlande sous le royaume d'Elizabeth I.

¹⁵⁴ Spenser Edmund, *A View of the Present State of Ireland*, texte électronique html, University of Oregon, 1997, p. 1-138.

« barbare » est utilisé très fréquemment pour indiquer la nature des Irlandais, mais ce terme est si souvent assimilé à celui de sauvage qu'il devient assez difficile de dissocier ces concepts.

A View of the Present State of Ireland est conçu comme un dialogue entre deux hommes de la cour anglaise, Eudoxus et Irenius. Conformément à la structure du genre des dialogues rédigés à la Renaissance, le personnage d'Irenius incarne un homme qui a passé du temps en Irlande et a donc eu l'occasion de connaître les mœurs et la religion de ce peuple. Le personnage d'Eudoxus, en revanche, sert au bon déroulement et au développement du dialogue. C'est Eudoxus justement qui pose des questions à son ami Irenius à propos de ce qu'il a vu et vécu pendant son séjour en Irlande, et notamment à propos de ses connaissances de l'histoire de ce pays. Étant le seul interlocuteur d'Irenius, Eudoxus permet à son ami de décrire l'Irlande et son peuple et, en définitive, d'exprimer sa pensée quant à la « barbarie » des Irlandais.

Irenius déclare dès le début sa conviction quant à la condition de « barbares » des Irlandais, et affirme que les causes sont à rechercher dans les lois, les mœurs et la religion des Irlandais. Il affirme en outre, comme pour tracer les contours d'un cercle vicieux, que la barbarie est à la fois la cause et le résultat d'une condition ontologique du peuple irlandais. Selon Irenius, l'ignorance du peuple irlandais est le résultat de sa « nature barbare », nature qui se manifeste dans ses lois, ses mœurs et sa religion. La structure du traité et sa rhétorique visent à rabaisser la valeur de la culture irlandaise et de la vie de la population, et ainsi justifier la présence anglaise sur ce territoire ainsi que la violence dont a fait usage la Couronne anglaise pour contenir les révoltes. De question en question, Irenius cherche à déconstruire l'image de l'identité irlandaise, au moyen de ce que Michael G. Moran¹⁵⁵, en reprenant les études de Bormann, a qualifié de « debasement trope ». Il s'agit d'une stratégie rhétorique visant à diminuer la valeur d'une culture dans le cadre d'un discours de nature politique et idéologique, pour justifier l'usage de la violence et la pratique de l'exploitation

¹⁵⁵ Moran Michael G., *op. cit.*, p.

dans une région donnée. Ce trope revient très souvent chez les auteurs des récits de voyage au Nouveau Monde¹⁵⁶, et permet de représenter une civilisation en montrant son inaptitude à la vie civique.

Dans le cadre de ce discours idéologique d'invention du « barbare » irlandais, Spenser fait dire à Irenius qu'un premier élément témoignant de la mauvaise culture irlandaise tient aux origines mêmes de ce peuple, à savoir leurs antiquités. Les Irlandais disent descendre des anciens et valeureux peuples hispaniques qui se sont établis en Irlande plusieurs siècles avant l'avènement de l'empire romain. C'est à ce moment-là justement que s'accomplit le parcours qui marque l'abaissement idéologique des Irlandais. Lorsqu'Eudoxus demande à Irenius pour quelle raison les Irlandais pensent descendre de Gathelus The Spaniard, Irenius répond que, si les Espagnols avaient conquis l'Irlande, il existerait des traces de cette conquête dans leurs chroniques sur l'histoire de l'Espagne. Irenius affirme de façon ironique et violente idéologiquement que les Irlandais n'ont pas conscience de leurs antiquités et des peuples qui ont vécu sur leur territoire. Aux dires d'Irenius, les Irlandais mentent sur leurs origines, qui remonteraient au peuple des « barbares » scythes.

« But surely the Schytians [...] which at such tyme as the Northerne Nations overflowed all Christendome, came down to the Sea coste, where enquiringe for other countryes abroad, and gettinge intelligence of this Countrey of Irelande, findinge shippinge convenient, passed over thither and arrived in the North parte thereof, which is now called Ulster »¹⁵⁷.

Selon Irenius, donc, les Irlandais descendent des anciens Scythes qui avaient également conquis l'Écosse, laquelle appartient à la même culture que l'Irlande et partage par conséquent une même condition

¹⁵⁶ On approfondira le rapport analogique qui lie les traités sur le Nouveau Monde à ceux sur l'Europe et ses « Indies » au fil du présent chapitre.

¹⁵⁷ « Par contre, les Scythes [...] qui, à l'époque où les peuples du nord envahirent toute la Chrétienté, arrivèrent à la côte de la mer lorsqu'ils cherchèrent d'autres pays hors de leurs régions. Ayant nouvelle de ce pays d'Irlande, ils pensèrent naviguer jusqu'au nord de cette île qu'aujourd'hui on appelle Ulster », in Spenser Edmund, *op. cit.*, p. 23.

« barbare » (« for Scotland and Ireland are one and the same »)¹⁵⁸. Après ces événements, d'autres peuples ont envahi l'Irlande. Irenius affirme qu'on ne peut savoir si ces peuples étaient hispaniques, gaulois, vandales ou goths, ou s'ils étaient un autre peuple du nord. Selon Irenius, il est possible d'affirmer, grâce aux Chroniques irlandaises, qu'il s'agissait d'Hispaniques qui eurent le mérite de diffuser la pratique de l'écriture en Irlande. Cependant, après toutes les invasions qui au fil du temps se sont succédé dans cette île, il est maintenant impossible d'affirmer avec certitude que les Irlandais descendent des peuples hispaniques dès lors qu'il n'existe plus de peuples hispaniques : « [en Espagne] there was a scarce Spaniard but all inhabited by Romaines »¹⁵⁹. Irenius termine son discours sur les (fausses) antiquités irlandaises par un discours sur les (fausses) antiquités de l'Espagne. À travers une réflexion sur les invasions barbares en Europe, il soutient en effet la nature mixte des origines espagnoles et, par conséquent, irlandaises, en frappant de cette façon les Espagnols dans leur obsession collective : la pureté du sang. Irenius affirme à ce propos :

« All which tempests of troubles being overblown, there long after arose a newe storme more dreadful of all the former, which overranne alla Spaine, and made an infinite confusion of all thinges; that was the coming downe of the Gothes, the Hunnes, and the Vandalles, and lastly all the Nations of Schytia, which, like a mountain flud, did overflowe all Spaine, and quite drowned and washt away whatever relicts there were left of the land-bred people, yea and of all the Romaines too. »¹⁶⁰

Du fait des invasions subies, il n'existe plus en Espagne de peuples autochtones, mais uniquement un « mingled people », un peuple mixte. Selon Eudoxus, les Irlandais sont « barbares » du fait de leur « barbarous

¹⁵⁸ « car l'Écosse et l'Irlande sont la même chose », in *ibid.*, p. 23.

¹⁵⁹ « [En Espagne] il restait peu d'Espagnols, puisqu'elle n'était habitée que de Romains », in *ibid.*, p. 27.

¹⁶⁰ « Après tous ces événements, une nouvelle tempête encore plus effrayante s'abattit sur l'Espagne en provoquant une confusion infinie de toutes choses ; à savoir la descente des Goths, des Huns et des Vandales, et en dernier lieu de toutes les nations de la Scythie, qui telle une inondation déborda dans toute l'Espagne, noyant et effaçant presque tout vestige des peuples qui y avaient demeuré, et de tous les Romains aussi », in *ibid.*, p. 27.

rudenes », ils sont « stubborn » et vivent dans un état de « licensious barbarisme ».

Chez Spenser, le discours sur la « barbarie » des Irlandais révèle toute la complexité de la question coloniale en Europe et la dangerosité du discours sur l'autre lorsqu'il est utilisé comme instrument idéologique pour justifier ou, comme le dit Michael G. Moran à propos des récits de voyage au Nouveau Monde, à titre d'*apologia*. Dans son pamphlet, Spenser met en place la déstructuration de la culture irlandaise à travers l'utilisation idéologique de la description du barbare qu'on retrouve dans les sources classiques. Mais plus important, ce pamphlet démontre que la « barbarie » présente en Europe, à l'intérieur même des frontières européennes, était décrite et traitée d'une façon qu'on pourrait dire analogue à celle du discours sur la « barbarie » par-delà l'océan Atlantique.

Si certains auteurs européens de la Renaissance utilisent le genre du traité pour dénoncer le traumatisme collectif qui dérive de l'explosion d'une violence inouïe en train de déchirer l'identité de l'Europe, on relève en parallèle la présence d'un courant intellectuel qui soutient la continuation du conflit au niveau religieux et politique, susceptible de conduire à la formation d'une identité nationale en Europe.

2.2 La représentation de l'Europe et la cartographie aux XVI^e et XVII^e siècles

Pour approfondir le discours concernant l'influence de la pensée classique sur la notion de « barbare » et de « barbarie » à la Renaissance européenne, quelques observations préliminaires de nature méthodologique doivent d'abord être formulées.

Pour étudier la notion de « barbarie » de ce point de vue, il faut tenir compte d'au moins deux niveaux d'analyse, deux clés, l'une de nature géographique et l'autre de nature culturelle¹⁶¹. Il existe cependant d'autres clés, comme celles historiques et philosophiques. Ces clés entretiennent bien évidemment des relations les unes avec les autres, s'influençant mutuellement et constamment. La découverte du Nouveau Monde, par exemple, et le bouleversement culturel que cela a généré, a fortement encouragé la rédaction de traités¹⁶² et d'œuvres littéraires¹⁶³ qui ont abordé le sujet de l'autre, de l'étranger, et notamment la description problématique des peuples qualifiés de « sauvages » et des territoires récemment découverts. Pour décrire l'étranger et le « sauvage » que la culture de la Renaissance retrouve au-delà des frontières européennes (donc au-delà des terres connues jusque lors, notamment l'Asie et l'Afrique), le discours sur l'altérité est modelé à travers l'exemple offert par les auteurs de l'antiquité classique en se servant des catégories herméneutiques proposées par l'ethnographie, l'histoire, la philosophie et enfin l'« hétérologie » et la « barbarologie »¹⁶⁴ anciennes, avec leur rhétorique et leurs stéréotypes, en mêlant tous ces concepts. Par l'étude des traités rédigés au XVI^e siècle, il est en effet possible d'apprécier non seulement les nouvelles déclinaisons prises par le terme « barbare », tant en relation au contexte européen qu'à celui

¹⁶¹ À propos de la réflexion sur la notion d'Europe et l'histoire de son idée, citons l'étude fondatrice de F. Chabod, *Storia dell'idea d'Europa*, Milan : Feltrinelli, 1961.

¹⁶² Traités de nature historique, religieuse, ethnographique, géographique et économique.

¹⁶³ Telles que les œuvres théâtrales, les poèmes, et notamment les poèmes épiques.

¹⁶⁴ En ce qui concerne la notion de « barbarologie », sur laquelle nous reviendrons à plusieurs reprises, citons Dauge Y. A., *op. cit.*

américain, mais aussi l'influence exercée sur ces traités par le développement contemporain de la cartographie et de la cosmographie.

La représentation du monde sur les cartes géographiques évolue au cours du XVI^e siècle. Ce siècle fondamental pour le développement de la cartographie voit changer l'image du monde, des soi-disant « TO maps » qui avaient alimenté la représentation et la perception du monde au Moyen Âge à une représentation du monde qui se veut en même temps globale et scientifique. Dans les « cartes TO », comme son nom l'indique, l'image du monde sur les cartes géographiques était caractérisée par la présence des terres en forme de « T » entourées par le fleuve Océan, avec au centre Jérusalem. Le cœur de la représentation résidait dans la position centrale de Jérusalem qui privilégiait la valeur religieuse de l'image du monde, de sa géographie morale. Le passage au modèle ptolémaïque à partir du XV^e siècle marque un tournant dans le développement des études géographiques : celles-ci sont étroitement liées à la méthode humaniste puisque, dans le modèle ptolémaïque, « no place is sacredly privileged over any other and the other question of where to place the "perpendicular" is entirely without moral importance »¹⁶⁵. Comme le souligne John Gillies concernant le modèle géographique ptolémaïque, le centre de la carte n'est pas occupé par la cité sainte et, en plus, la détermination d'un centre moral et religieux privilégié n'a pas d'importance. L'image du monde précédant la découverte de l'Amérique a déjà perdu son centre, elle est formée par les trois grandes régions de l'Europe, de l'Afrique¹⁶⁶ et de l'Asie.

Suite aux nouvelles découvertes géographiques, le cosmographe se consacre à la recherche d'une relation directe avec la discipline qui fait l'objet de son travail. La connaissance des anciens, enfermés dans leurs ateliers, ne suffit plus pour rendre compte de l'étendue et de la variété du monde moderne. La différence fondamentale entre la méthode des anciens et celle des modernes réside en premier lieu, par exemple chez André Thevet, dans

¹⁶⁵ « aucun lieu n'est privilégié en tant que sacré par rapport aux autres, et l'autre problème concernant la position de la "perpendiculaire" n'a aucune importance morale », in Gillies John, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁶ À savoir la portion de l'Afrique connue jusqu'à ce moment, le nord et une partie du centre du continent.

la recherche d'une expérience directe de l'objet étudié : « la primauté de l'expérience sur les autorités, la souveraineté d'un regard ubiquiste enveloppant instantanément le globe terraqué, la préférence accordée parmi les sources, aux écrits techniques et "populaires" des pilotes et des marins »¹⁶⁷. D'après Thevet, la connaissance du monde et de sa géographie perpétuée à travers le choix du « paradigme cosmographique – en dépit des apparences – tourne résolument le dos au Moyen Âge »¹⁶⁸. Le choix du paradigme cosmographique définit en même temps le point de vue privilégié dans l'observation du monde : le cosmographe choisit en effet d'abandonner la perspective réduite de la dimension chorographique ou de la géographie nationale ou européenne, pour embrasser la totalité du globe terraqué. L'image du monde intègre ainsi toute l'étendue du continent américain ; face aux nouvelles découvertes, l'Océan ne peut plus simplement être considéré comme un fleuve entourant le monde, mais bien plutôt comme une mer très vaste entourée par les terres.

Dans son étude, Frank Lestringant résume les trois notions fondamentales par lesquelles il est possible d'interpréter les changements dans le cadre des études géographiques et cosmographiques au XVI^e siècle. Une première façon d'interpréter l'image du monde donnée par les auteurs de la Renaissance concerne la notion d' « exotisme ». Par cette catégorie herméneutique, les œuvres des auteurs anciens sont utilisées pour décrire l'altérité de la réalité américaine ; la rhétorique ancienne concernant le monstrueux et le côté tératologique comble parfois le manque de connaissances ou d'interprétation des spécialistes. Les parties du monde encore inconnues rentrent dans la catégorie herméneutique et rhétorique de l'exotique, du lointain et du merveilleux, léguée entre autres auteurs anciens par Pline.

Un deuxième filtre herméneutique pour la lecture de la nouvelle image du monde propose la notion de « nouveaux horizons », qui concerne plutôt la dimension spatiale et plus spécifiquement géographique ; elle transmet une impression d'élargissement horizontal de l'espace terrestre comprenant les

¹⁶⁷ Lestringant Frank, *L'atelier du cosmographe*, op. cit., p. 23.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

territoires américains, à laquelle ne correspond pas une prise de conscience appropriée de nature historique.

Une troisième perspective, partagée notamment par l'auteur de cette étude, concerne la notion d' « échelles », par lesquelles il est possible de déterminer l'écart entre la vision du passé et celle du présent de l'époque considérée. En particulier, la perception de l'image du monde à la Renaissance naît du différentiel entre la précision de la représentation chorographique et la petite échelle de la mappemonde. C'est l'attention aux détails qui permettait de comprendre la « nature » de l'Europe, tant dans la représentation picturale de l'Europe que dans la géographie des espaces qui la composent. Auparavant, l'Europe était représentée par la géographie à grande échelle des territoires nationaux, parcourus et rapportés dans leurs traits et aspects singuliers et typiques. Comme Frank Lestringant l'analyse, le problème des échelles est très important puisqu'il permet de dépasser les limites imposées par les deux premières approches : s'il est impossible de nier la valeur de la notion d'exotisme et son influence sur la perception de l'Amérique, il importe de reconnaître que l'exotisme influençait depuis plusieurs siècles déjà la description de l'Orient, qu'il soit proche ou lointain.

Lorsqu'on revient au sujet de la description de l'altérité, que celle-ci provienne d'Amérique, d'Afrique, d'Asie ou encore d'Europe, on ne peut jamais nier ses liens avec la notion d'Orient. Comme le souligne Edward W. Said¹⁶⁹, l'orientalisme, et le processus qui a produit « l'orientalisation de l'Orient », tel que le définit l'auteur, était d'abord une méthode. L'orientalisme peut être considéré comme une méthode qui s'affirme à travers la rhétorique, la création et l'usage de tropes et d'images, la fragmentation des informations relatives à une culture donnée, la création d'une tradition et d'une autorité en la matière qui se veulent partagées et dont les résultats sont jugés « scientifiques » par la culture qui occupe le rôle d'observateur.

La méthode « orientaliste » revêt donc une valeur politique indéniable pour ce qui est de la mise en scène du pouvoir et de la construction d'un rapport de supériorité/infériorité (ethnique, politique, culturelle, morale, technique, matérielle, etc.) entre conquérants/conquis (colonisateurs/

¹⁶⁹ Said Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milan : Feltrinelli, 1978.

colonies), culture/non-culture, foi/superstition et « civilisation »/« barbarie » (entre Occident et Orient, mais aussi entre Europe et Amérique). Un exemple de la valeur de la méthode orientaliste quant à la question géographique nous est donné par l'emploi des références géographiques qui se reportaient auparavant à l'Orient en relation à l'Amérique, à savoir le syntagme « les Indes ». Comme le montrent les récits de voyage rédigés par les hommes de cour européens, l'Amérique était considérée comme un nouvel Orient fourmillant de merveilles, de monstruosité et d'hommes sauvages. La sauvagerie devient en effet une des caractéristiques des mœurs et de la nature des Amérindiens.

Au-delà, il importe de remarquer le glissement sémantique du toponyme qui, au cours du XVI^e siècle, en vient à désigner les états sauvages dans lesquels demeurent encore certains peuples et hommes tant à l'étranger qu'en Europe.

Dans le vocabulaire de la Contre-Réforme, par exemple, le syntagme « otras Indias »¹⁷⁰ (autres Indes) était utilisé par les missionnaires jésuites engagés dans l'œuvre de prédication et de conversion des peuples soi-disant « sauvages » à l'étranger, mais aussi dans les villages européens, parmi les paysans. Ce syntagme vise à mettre en évidence l'existence en Europe de régions où la « civilisation » ne s'est pas encore développée. Dans ce cas, la « civilisation » est entendue dans ses implications religieuses, au sens où la « sauvagerie » de certains peuples et régions peut être interprétée comme le résultat d'une œuvre de prédication insuffisante. Du fait de l'ignorance des choses de la foi et de leur isolement naturel, ces régions comprises dans les frontières européennes sont devenues aussi « sauvages » que celles américaines. La référence aux « Indes » occidentales est chargée de connotations politiques rentrant dans le cadre d'un projet de persuasion, de conviction, autrement dit de propagande.

¹⁷⁰ Martinengo Alessandro, « La demonizzazione dell'estraneo (e del diverso) nei cronisti e moralisti spagnoli del Cinquecento », in M. Domenichelli, P. Fasano (sous la dir. de), *Lo Straniero, op. cit.*, p. 435. La référence aux « otras Indias » dans l'article de Martinengo est tirée d'un article d'Adriano Prosperi, « "Otras Indias": Missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi », in *Scienze credenze occulte livelli di cultura*, Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 26-30 giugno 1980), Florence : Olschky, 1982, p. 205-234.

En Europe, au XVI^e siècle, Adriano Prosperi remarque que les parties protestante et catholique partagèrent le projet de contrôler les comportements par le renforcement de la présence religieuse sur le territoire ainsi que par une œuvre d'instruction des populations à un niveau très ramifié.

« La lotta contro le credenze popolari, le tradizioni folkloriche, i riti della fertilità, modificò in profondità il patrimonio culturale europeo: il rapporto dell'individuo con il potere venne segnato dall'insistenza con cui la religione ufficiale predicò il dovere all'obbedienza dei sudditi. [...] Tutto questo processo [...] può essere definito disciplinamento della società »¹⁷¹.

Ce projet devait conduire au contrôle des comportements à travers le contrôle et la diffusion de l'instruction autorisée et définie par les organismes religieux, notamment à travers l'œuvre des missionnaires chrétiens catholiques comme les missionnaires de la Compagnie de Jésus. Ce projet religieux et politique impliquait donc une œuvre de « colonisation » réelle et symbolique des régions considérées comme « sauvages », dans le but de diffuser le pouvoir de l'église, et de l'église catholique dans le cas des jésuites, en Amérique et en Europe. C'est donc dans ce cadre idéologique qu'il faut chercher les raisons de l'utilisation du syntagme « otras Indias » pour désigner les régions « sauvages » de l'Europe. À ce propos, Adriano Prosperi remarque la valeur propagandiste de l'emploi de la référence aux « Indes » par rapport à l'Europe. Il s'agit d'un schéma rhétorique qui n'est que la réplique d'un premier schéma relatif à l'Amérique. Dans un premier temps, un appel était adressé aux missionnaires afin qu'ils se rendent dans les régions « sauvages » d'Amérique et y diffusent la religion chrétienne. Cet appel avait entraîné une augmentation des missions de jésuites en Amérique et avait produit un imaginaire lié à la valence rhétorique de la représentation de l'Amérique à travers le filtre de l'exotisme. L'accent était mis sur la

¹⁷¹ « La lutte contre les croyances populaires, les traditions folkloriques, les rites de la fertilité, modifia profondément le patrimoine culturel européen : le rapport de l'individu au pouvoir fut marqué par l'insistance avec laquelle la religion officielle prêcha aux sujets le devoir d'obéissance. L'ensemble de ce processus [...] peut être défini comme une réglementation de la société », in Prosperi Adriano, *Dalla Peste Nera alla Guerra dei Trent'anni*, Turin : Einaudi, 2000, vol. 1, p. 239.

« sauvagerie » des peuples qui ne connaissaient pas la parole de Dieu et qui, jusque là, avaient observé des pratiques païennes, empreintes de superstition. L'ignorance qui, selon les ordres religieux européens, opérait à plusieurs niveaux dans les peuples américains, notamment au niveau moral, religieux, politique et social, était la cause de leur sauvagerie et le mal qu'il fallait soigner sur la terre des anthropophages.

Si les Amérindiens étaient décrits comme des sauvages cannibales, la description des espaces naturels du continent était structurée de façon à produire l'image d'une terre édénique, d'une terre de conquête du fait de la supériorité morale, religieuse, politique, intellectuelle et humaine de l'Europe. Dans le cadre de cette représentation captieuse, le mélange d'ignorance et d'inconscience des peuples américains en regard de la foi et de leurs richesses contribuait, dans le regard du public européen, à déterminer une propension à la conquête de ces régions à plusieurs niveaux, et à lui donner le sentiment d'y être autorisé.

Dans le cadre de la propagande religieuse, les échelles, si importantes dans les cartes géographiques, ne conservaient que peu d'importance. L'ignorance des choses de la foi persistait presque de la même façon tant au-delà des frontières de l'Europe qu'en son sein. À ce propos, il est intéressant d'observer que le trope de l'ignorance a été utilisé non plus seulement en relation à l'Amérique, mais aussi à l'Europe. Les « autres Indes » auxquelles les jésuites se réfèrent dans leurs réflexions sont notamment représentées par les îles de la Corse et de la Sardaigne, ainsi que par certaines régions d'Italie centrale et méridionale comme les Abruzzes, les Pouilles et la Calabre.

Comme Alessandro Martinengo le remarque :

« La letteratura missionaria della Controriforma testimonia l'aprirsi, all'attenzione degli zelatori dell'ortodossia, di un altro fronte di combattimento che [...] potremmo chiamare delle "Indie interne". Questa nuova

omologazione si arricchisce di un decisivo corollario determinato da un irrigidimento ideologico »¹⁷² (dans le milieu jésuite).

La référence à l'existence d' « autres Indes » en Europe témoigne de l'ambiguïté de tout discours sur l'autre et de la facilité avec laquelle ce discours peut être rattaché à différents domaines, comme dans le cas des réflexions de certains jésuites¹⁷³ : l'altérité réside dans l'hérésie et l'hétérodoxie par rapport à la foi catholique telle qu'elle fut établie par le Concile de Trente (1545-1563)¹⁷⁴. Au moyen du filtre religieux, le processus d'exclusion des vastes régions de l'Europe de la « civilisation » du catholicisme porte à la création de nombre de vastes régions « sauvages » qui sont autant d' « autres Indes » au cœur de l'Europe.

Cette brève réflexion sur l'emploi d'un syntagme montre que le discours sur l'autre se rattache très souvent au discours géographique, auquel il emprunte la terminologie et la topographie imaginaire, à la base d'un processus d'exclusion symbolique et réelle qui forme et fige les représentations mentales des destinataires du message. Il s'agit d'un processus rentrant dans le cadre d'une méthode « orientaliste », bien que la référence soit en l'occurrence utilisée pour indiquer la nature arbitraire de ce qu'on appelle « civilisation » ou « barbarie », dès lors que l'Europe, qui se veut « civilisée », a dans ses frontières des régions où demeurent des peuples aux mœurs « sauvages »¹⁷⁵. Ce passage fait aussi ressortir l'éventail infini de significations qu'une telle polarisation peut impliquer. Cependant, l'emploi d'un toponyme pour indiquer la relation entre la position géographique et le manque de « civilisation » constitue un acte linguistique, politique et culturel à la fois très grave et significatif. Dans l'exemple que

¹⁷² « La littérature missionnaire de la Contre-Réforme témoigne de l'existence, à l'attention des zéloteurs de l'orthodoxie, d'un autre front de combat [...] qu'on pourrait appeler les "Indes internes". Cette nouvelle homologation s'enrichit d'un corollaire décisif déterminé par un raidissement idéologique radical », in Martinengo Alessandro, *op. cit.*, p. 435.

¹⁷³ À ce propos, Alessandro Martinengo cite Martín Antonio Del Río, auteur d'une étude encyclopédique sur la superstition, *Disquisitionum Magicarum Libri Sex*, publiée à Louvain en 1599-1600. Dans son œuvre, le jésuite étend le paradigme de l'hérésie au protestantisme et au calvinisme.

¹⁷⁴ Po-chia Hsia Ronnie, *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, Bologne : Il Mulino, 2009.

¹⁷⁵ F. Lestringant in G. Golinelli (sous la dir. de), *Il primitivismo e le sue metamorfosi*, *op. cit.*

nous venons de donner, la nature captieuse du discours est évidente : afin de stigmatiser la fracture religieuse en Europe, il est non seulement fait référence à l'image classique des peuples sauvages, mais aussi à une image précise, celle des Indes et de leur exotisme avec tous les stéréotypes que cela implique. En effet, dans la méthode orientaliste utilisée dans ce cas, il n'est pas fait de discours sur l'Europe en tant que telle, mais toujours un discours indirect qui utilise une image et un terme intermédiaires, les Indes, de façon négative et méprisante pour parler de l'Europe. Il existe toujours une relation très étroite entre langue, discours sur l'autre et imaginaire géographique.

Le rapport entre la représentation occidentale de l'Orient et celle de l'Amérique réapparaît dans les tables cosmographiques du XVI^e siècle. Dans la table de Petrus Plancius, *Orbis Terrarum Typus* (Fig. 1), imprimée à Amsterdam en 1594¹⁷⁶, on retrouve, comme le remarque John Gillies, un exemple de la valeur esthétique et commerciale atteinte par les cartes géographiques et les études cosmographiques au cours du XVI^e siècle. Il convient à ce propos d'opérer une distinction concernant l'objet considéré, la carte géographique. En effet, les spécialistes en cartographie de la Renaissance remarquent l'existence d'au moins deux types de cartes géographiques à l'époque, que régissent des critères de composition, de production et de distribution très différents. Concernant la représentation cosmographique, il y avait en effet un type de cartes produit et pensé pour les voyageurs, les explorateurs et les différentes figures prenant part aux expéditions géographiques, qui nécessitaient par conséquent des instruments précis pour la navigation, l'hydrographie et la topographie des lieux d'arrivée. Ces tables étaient évidemment moins appréciables du point de vue esthétique, surtout parce que la représentation du globe terraque, des continents et des aspects ornementaux était sacrifiée à l'utilité et à la fonctionnalité de ce type de cartes, qui reproduisaient l'état des eaux

¹⁷⁶ La table est insérée dans l'étude de John Gillies, *Shakespeare and the geography of difference*, *op. cit.*, avec d'autres tables cosmographiques du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle. L'auteur analyse notamment les tables d'Abraham Ortelius et de Gerard Mercator pour leur valeur paradigmatique dans le développement de la « nouvelle géographie ».

(océans, mers, fleuves), des vents et l'accès aux ports sur les différentes côtes.

Un deuxième type de tables cosmographiques concerne la production et le succès en Europe des cartes précieuses, où l'auteur cherchait à reproduire le globe terraque dans sa totalité et sans intention de privilégier une fonction plutôt qu'une autre ; ou mieux, avec l'intention de créer un objet qui était en premier lieu un objet d'art, une figuration du monde tenant compte de la valeur esthétique de cette représentation et dont la référence explicite au théâtre en rappelait la fonction primaire. En effet, ces cartes, comme le *Theatrum Orbis Terrarum* (Fig. 2) d'Abraham Ortelius (1570), associaient à la représentation géographique du globe, et donc à la valeur scientifique liée au développement de cette discipline à l'époque, la valeur paradigmatique et l'autorité des références aux auteurs classiques, telles que la présence de monstres marins et autres créatures fantastiques hérités des auteurs classiques, les allégories des continents. En outre, les objets et les scènes qui les entouraient ainsi que leurs significations, mais aussi l'intention d'instruire le point de vue de l'observateur dans une vision d'ensemble (« theatrum »), mêlaient plusieurs niveaux sémantiques et herméneutiques. Cette représentation du monde est composée de la rencontre et de la coexistence de plusieurs éléments et niveaux d'interprétation, mythologique, allégorique, scientifique, géographique, historique et en particulier *poétique*. Il convient en effet de souligner la valeur poétique des cartes géographiques du deuxième type, puisque c'est justement dans le cadre de cette dimension ou de ce niveau d'interprétation qu'il faut chercher un point de départ et d'arrivée pour la lecture de la carte, au sens du type de vision véhiculé par une carte géographique.

Dans la table de Plancius, la représentation du globe se fait dans deux circonférences occupant l'espace plan et rectangulaire de la carte et qui en sont séparées. La représentation géographique ne coïncide pas avec l'espace réel de la carte. Les deux circonférences sont situées l'une à côté de l'autre et sont développées sur le plan horizontal, en suivant la ligne de l'Équateur. La circonférence de gauche montre le continent américain, tandis que, dans celle de droite, on voit l'Europe, l'Afrique et l'Asie. Cette

représentation cosmographique est entourée de nombreuses autres images : entre les deux circonférences, il y a un cercle plus petit qui reproduit le zodiaque, puis des instruments propres au voyageur comme l'astrolabe et la rose des vents. L'espace restant aux extrémités est occupé par l'allégorie de chaque continent. Il s'agit de gravures où l'on peut percevoir l'influence de l'œuvre de Théodore de Bry¹⁷⁷. En suivant la disposition canonique des allégories des continents, on retrouve l'Europe à l'extrémité nord-ouest, l'Asie au nord-est, l'Afrique au sud-est et l'Amérique au sud-ouest. Plancius conserve la division du globe en six parties et divise l'Amérique en deux parties, avec les deux images *Mexicana* et *Peruana*, et l'Afrique avec *Magellanica*, la zone qui comprenait l'extrême sud de l'hémisphère austral : *Africa*, l'Afrique en tant que telle. Si l'on s'arrête à l'allégorie des continents, on peut constater la relation étroite qui existe entre l'image de l'Amérique, de l'Asie et de l'Afrique, et les aspects qui les distinguent nettement de l'allégorie de l'Europe, comme si tout l'espace sortant de l'espace européen pouvait rentrer dans un répertoire d'images commun, au-delà des différences spatio-temporelles et culturelles, en établissant une série de correspondances entre ces images. Un premier élément commun concerne la représentation des figures féminines. La comparaison de ces quatre figures permet tout d'abord de remarquer la ressemblance entre l'image des deux femmes représentant l'Amérique et l'Afrique : deux femmes presque nues, seulement couvertes d'un drap. Elles sont assises sur le dos d'un animal caractéristique de leur région : un tatou dans le cas de *Mexicana*, un crocodile dans celui de l'Afrique. Quant à l'Asie, elle est assise sur un rhinocéros. Remarquons que l'Europe est la seule à ne pas respecter cette iconographie, aucun animal ne la soutenant. Assise sur un rideau, elle est richement habillée et son pied droit s'appuie sur le globe croisé symbolisant le pouvoir religieux, tandis qu'elle tient un sceptre dans sa main gauche et une corne d'abondance entre ses bras. À droite de la figure de l'Europe, se trouvent des objets représentant les sciences et les arts européens, comme l'astrolabe et le luth. À côté de cette figure féminine, deux personnes bien

¹⁷⁷ On se réfère aux gravures sur l'Amérique que Théodore de Bry a réalisées pour l'œuvre de Hans Staden, en 1555.

habillées sont en conversation ; la scène centrale montre un combat entre deux armées et, pour terminer, une scène bucolique est représentée avec des paysans et des animaux apparemment au pâturage, à l'extrême droite du tableau.

« La decadenza dell'Impero romano a opera delle invasioni barbariche paradossalmente provocò l'assimilazione dei costumi barbari nella cultura romana e mediterranea, laddove, secondo Pirenne, la conseguenza delle invasioni islamiche a partire dal VII secolo fu quella di spostare il baricentro culturale dell'Europa verso nord allontanandolo dal Mediterraneo, che era allora una provincia araba. Il germanesimo cominciò a svolgere una funzione storica rilevante. Sino a quel momento la tradizione romana era stata ininterrotta; da allora in poi prese a svilupparsi una civiltà romano-germanica con proprie caratteristiche originali »¹⁷⁸.

Frank Lestringant a montré combien le développement et l'étude de la cosmographie a influencé l'œuvre d'André Thevet, l'auteur de la *Géographie du Levant* et des *Singularités de la France Antarctique* (1557). En analysant la figure et l'expérience d'André Thevet dans les régions d'Amérique du Sud occupées par la Couronne française, qui correspondent à la baie de Rio de Janeiro au Brésil, Frank Lestringant a montré dans ses études les changements produits dans la perception du monde contemporain par le développement de la cartographie (et de la « nouvelle géographie ») au XVI^e siècle. Ce qui émerge des descriptions des voyages au Nouveau Monde rédigés par Thevet, et que l'on retrouve chez d'autres écrivains de la même période, est la difficulté à décrire ce qui n'avait jamais été décrit par personne. Les auteurs-voyageurs avaient par conséquent tendance à imiter le style des auteurs anciens, des géographes et des historiens de l'antiquité classique, en reproduisant leurs descriptions et leur rhétorique et en

¹⁷⁸ « La décadence de l'empire romain due aux invasions barbares provoqua paradoxalement l'assimilation des coutumes barbares dans la culture romaine et méditerranéenne, où, selon Pirenne, les invasions islamiques à partir du VII^e siècle eurent comme conséquence de déplacer le centre culturel de l'Europe vers le nord, en l'éloignant de la Méditerranée, qui était à l'époque une province arabe. "Le germanisme commença à occuper une fonction historique considérable. Jusque lors, la tradition romaine avait été ininterrompue, mais à partir de ce moment commença à se développer une civilisation 'romano-germanique' avec des caractéristiques originelles propres" », in Said Edward W., *op. cit.*, p. 76.

établissant des analogies entre les peuples moins connus de l'antiquité et les peuples « sauvages » des Amériques.

Toutefois, comme le souligne aussi Gilberta Golinelli¹⁷⁹ dans ses études sur les récits de voyage au XVI^e siècle, cette difficulté à raconter et décrire les « possessions merveilleuses »¹⁸⁰ se retrouve dans les récits rédigés par les historiens et les voyageurs anglais et allemands, constituant de cette façon un trait d'union entre les différentes réalités de l'Europe au XVI^e siècle. Les récits de voyage rédigés au XVI^e siècle notamment nous révèlent la complexité des rapports avec les textes classiques et les Écritures, en ce qu'il n'y avait dans ces textes aucune référence à ces territoires et à leurs habitants. Au XVI^e siècle, ce manque d'informations dans l'historiographie ancienne a produit des réactions différentes parmi les voyageurs, surtout en rapport des buts du voyage et des buts des récits de voyage. Ce qui n'apparaît pas dans les sources classiques a été montré d'abord à travers l'utilisation de schémas et de stratégies rhétoriques héritées du passé. Toutefois, cette carence a donné l'occasion aux écrivains européens du XVI^e siècle d'assimiler les descriptions de « l'autre » aux buts notamment économiques et commerciaux des voyages. D'un côté, chez les Européens, le manque d'informations en lien avec le passé redonnait forme – une forme sombre – aux images phobiques liées à l'altérité ; de l'autre, le manque de récits et de témoignages offrait une occasion de reparcourir et de resignifier les stratégies rhétoriques du passé à la lumière des découvertes et des conquêtes récentes, avec tous les investissements économiques et commerciaux que de telles entreprises impliquaient. Dans les récits de voyage, on continue à appliquer la méthode de la comparaison transmise par Hérodote. Par conséquent, l'écrivain-voyageur européen décrit d'abord dans le Nouveau Monde ce qu'il peut comparer à ce qu'il connaît déjà. Cette méthode d'origine hérodotienne, si elle encourage la recherche d'analogies entre l'Ancien et le Nouveau Monde, utilise toutefois des stratégies

¹⁷⁹ Golinelli Gilberta, « Orrore e meraviglia: percezioni europee del selvaggio antropofago », in Golinelli Gilberta, (sous la dir. de), *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, Bologne : CLUEB, 2007, p. 83-98.

¹⁸⁰ On cite, par ce syntagme, l'étude dirigée par Stephen Greenblatt (sous la dir. de), *Marvellous Possessions*, *op. cit.*

rhétoriques impliquant la conclusion logique selon laquelle ce qui est décrit existe et ce qui n'est pas décrit n'existe pas.

Gilberta Golinelli souligne à plusieurs reprises dans ses études la dimension illusoire de cette construction ; non seulement de la rencontre entre Européens et Amérindiens, mais surtout de la possibilité d'inventer une image de l'altérité qui, par analogie, est liée à l'autre qui demeure au-dedans des frontières européennes, et plus uniquement aux populations amérindiennes. Autrement dit, la faculté illusoire des récits de voyage rédigés au XVI^e siècle concerne aussi la possibilité de créer ou de renforcer les stéréotypes culturels et moraux relatifs aux nations européennes. En particulier, en ce qui concerne l'expérience des voyageurs britanniques, comme Walter Raleigh dans *The Discoverie of the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of Guiana* (1596), les stéréotypes relatifs aux Espagnols et à leurs modalités de gestion des colonies américaines.

Dans les récits de voyage, on comprend la nature du regard se déplaçant de l'Europe vers l'Amérique et inversement. Le cas du récit de Walter Raleigh, qui impose une brève digression et un apparent éloignement du sujet analysé, peut aider à comprendre la structure rhétorique qui permet de dévoiler la nature politique et propagandiste des récits.

Le récit de Walter Raleigh révèle notamment l'intention de décrire les Espagnols comme de vrais « sauvages » s'abandonnant au vice et au crime aux dépens des populations indigènes. Aux dires de Raleigh, les Espagnols pratiquent toute forme de violence contre les Amérindiens : viol, meurtre, concubinage, toute sorte de péché de nature sexuelle, et même le cannibalisme. Dans les récits de voyage de la fin du XVI^e siècle, la pratique du cannibalisme associée aux conquérants espagnols (et donc catholiques) autorise une analogie entre cette pratique et le dogme de la transsubstantiation¹⁸¹, l'ingestion de l'eucharistie par les fidèles pendant la messe. L'instrumentalisation de l'intermédiaire représenté par les indigènes s'éloigne pourtant au fil du siècle du but ethnographique pour achever plus ouvertement, comme dans le cas de Walter Raleigh et des écrivains-voyageurs anglais, un but commercial et politique concernant l'Europe et son

¹⁸¹ Golinelli Gilberta, *op. cit.*, p. 88.

rapport au Nouveau Monde. Dès la fin du XVI^e siècle, les récits de voyage montrent des résultats qui s'éloignent beaucoup des fondements « ethnographiques » qui les avaient mus au début du siècle.

Michael J. Moran a consacré une étude¹⁸² à l'analyse des récits de voyage d'origine anglaise du XVI^e siècle et des stratégies rhétoriques présentes dans ces textes, notamment ceux rédigés par Arthur Barlowe, *First Voyage Made to the Coasts of America* (1584), par Ralph Lane, *Account of the particularities of the employments of the English men left in Virginia* (1586), par Thomas Hariot, *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1586) par John White. Pour comprendre le système symbolique et référentiel complexe qui caractérise chaque récit, il est important de considérer le réseau d'intentions qui sous-tend sa rédaction. Moran retrouve cette composante dans la nature commerciale des récits de voyage émergeant de l'analyse des stratégies de communication adoptées par les différents auteurs. Selon Moran, ces récits appartiennent au genre classique de l'*apologia*. La rédaction par chaque auteur d'une apologie dans le contexte de la conquête visait à justifier et défendre les fautes commises dans le Nouveau Monde, et à encourager ou pas les ambitions coloniales dans le pays. Afin d'expliquer quelles stratégies rhétoriques sont adoptées par les écrivains-voyageurs du XVI^e siècle, Moran rappelle les études d'Ernest G. Bormann¹⁸³.

Selon Bormann, à l'intérieur d'un groupe limité de personnes impliquées dans une même situation de précarité, un imaginaire partagé se développe dans lequel se manifestent les désirs, les peurs et les croyances du groupe. Dans le cas des récits de voyage, ce processus est assimilé aux compétences rhétoriques des auteurs alors qu'ils doivent soutenir les idées de leurs commanditaires. Les auteurs européens de récits de voyage choisirent une image particulière dont ils usèrent afin de présenter leur expérience et leur travail au Nouveau Monde à leurs commanditaires, en puisant dans les Écritures ou en s'inspirant de la foi partagée par leur

¹⁸² Moran Michael J, *Inventing Virginia. Sir Walter Raleigh and the Rhetoric of Colonization, 1584-1590*, New York : Peter Lang, 2007.

¹⁸³ Bormann Ernest G., « Symbolic convergence theory: A communication formulation », *Journal of Communication*, 35, n. 4, 1985, p. 128-138.

communauté d'origine. Ces considérations nous amènent à remarquer que ces œuvres, bien qu'étant éloignées de la « haute » littérature, circulaient dans les cours et constituaient des documents et des témoignages très importants du point de vue historique, ethnographique et géographique. La circulation des récits de voyage alimentait la curiosité à l'égard des colonies américaines et de leurs étrangetés.

Toutefois, une des caractéristiques les plus importantes de ces textes du point de vue rhétorique est l'utilisation de descriptions fantastiques, où l'on retrouve un mélange d'images tirées de la Bible, comme celle qui assimile les terres américaines de Virginie au jardin d'Éden. Dans cette représentation d'Arthur Barlowe, les indigènes sont décrits comme de « bons sauvages » *ante litteram*, des êtres conciliants dans l'attente d'être convertis au protestantisme. Ces peuples n'ont pas été corrompus par l'avidité et le désir d'accumuler de l'argent, à l'inverse des colonies espagnoles qui connaissent déjà le vice et la corruption apportés par les biens matériels.

En ce qui concerne les stratégies rhétoriques, il faut remarquer la fonction de certaines descriptions, notamment la description minutieuse du territoire et des nouvelles espèces végétales et animales, visant à souligner la richesse naturelle du territoire mais aussi à renommer un territoire inconnu au moyen de son exploration (ce que M. J. Moran appelle « surveillance trope »). La description des inspections sur le territoire montre l'intention de le surveiller, de se l'approprier en affirmant la supériorité des Européens.

En analysant la position de chaque auteur, on se rend compte de la présence envahissante d'une rhétorique fantastique qui remonte à la méthode classique, mais que l'on peut interpréter comme le résultat d'un traumatisme culturel concernant la découverte des terres inconnues sous plusieurs points de vue. Ce manque, ce silence des auteurs classiques et des textes sacrés, a été comblé par une attitude violente et agressive envers les peuples récemment découverts et leurs territoires. Ce silence se traduit par l'invention d'une réalité « autre », différente, qui suit les indications et les désirs des commanditaires, tout en cherchant à répondre à un traumatisme culturel à plusieurs niveaux herméneutiques.

L'invention d'un imaginaire du Nouveau Monde implique la construction d'un imaginaire géographique et spatial sur lequel repenser et resignifier notamment la civilisation européenne. Les récits de voyage sont accompagnés de dessins qui représentent les colonies et leurs richesses, comme les célèbres gravures de Théodore de Bry¹⁸⁴. Il y a aussi l'importante production de cartes géographiques cherchant à rendre compte de ce changement de l'image de l'Europe, notamment à des fins d'utilisation pratique, dans les expéditions maritimes et l'exploration des colonies.

Un fil rouge relie donc la rédaction des récits de voyage à la production de cartes géographiques cherchant à combler les vides spatiaux et historiques, notamment par rapport à la géographie ancienne et contemporaine. Il existe un autre trait d'union entre le récit des voyages effectués au Nouveau Monde et leur rapport à l'Europe. Dans le récit de Thomas Harriot, les gravures de Théodore de Bry ne représentent pas seulement les peuples autochtones. On y retrouve des gravures représentant des Pictes (Fig. 3 et Fig. 4), les populations d'origine celtique qui occupaient les régions septentrionales d'Angleterre et notamment l'Écosse. L'association des peuples autochtones d'Amérique et des populations indigènes d'Europe fait de cette œuvre un document très important en ce qui concerne la façon dont sont mis en relation le passé et le présent. En effet, il existe des analogies dans les représentations des Pictes et des Amérindiens, notamment en ce qui concerne la coutume de peindre le corps et le rapport au corps de l'ennemi, qui se traduit chez les Pictes par des actes de cruauté et de démembrement du corps, chez les Amérindiens dans la pratique du cannibalisme entendu comme faisant partie d'un ensemble de pratiques de vengeance. Toutefois, au-delà des analogies retrouvées ou fortement voulues entre des populations si éloignées, la dimension comparative reste la plus importante. Elle représente en premier lieu la recherche d'une réponse absente des textes officiels dans la confirmation offerte par une comparaison achevée, autrement dit réussie.

¹⁸⁴ Théodore de Bry (1528-1598). Ses gravures accompagnèrent les récits de voyage de Hans Staden (1555) et de Thomas Harriot, *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588), alors qu'il travailla avec ses fils à l'œuvre *Historia Americae sive novi orbis* (1590-1625).

Encore une fois, c'est la méthode utilisée qui révèle l'état du processus gnoséologique en devenir. Cette ébauche de réflexion nous permet de comprendre que le rapport à l'autre produit au XVI^e siècle différentes tentatives, essais et représentations picturales et théâtrales, visant à établir ou plutôt rétablir une méthode susceptible de répondre aux demandes de nature anthropologique, religieuse, morale et politique de l'époque.

Ces tentatives nous font percevoir la volonté de construire une nouvelle image de l'Europe, qui naît d'abord de la comparaison avec l'autre. Les tentatives de reconstruire une image de l'Europe naissent de plusieurs facteurs ou causes : d'une part, la perception de l'espace qui a changé après la découverte du continent américain et son rapport à la « texture politique » européenne¹⁸⁵. La notion de « texture politique » telle qu'elle est utilisée et expliquée par Michel de Montaigne est fondamentale pour comprendre et rendre la complexité de la situation politique européenne par rapport aux guerres de religion et aux ambitions coloniales, ainsi que la façon dont l'Europe répond au traumatisme qui produit au XVI^e siècle un glissement dans la représentation du « barbare » européen.

Pour revenir à notre sujet, le changement de l'image de l'Europe et du monde dans les cartes géographiques peut influencer la poétique des auteurs de théâtre. Comme le souligne John Gillies, la notion de « géographie poétique » est très importante pour comprendre la valeur des cartes géographiques notamment en tant que produits artistiques capables d'influencer l'image du monde et de l'Europe. Dans les développements de la cosmographie, on retrouve au XVI^e siècle la persistance et l'influence de la géographie des auteurs anciens : « the power of ancient forms »¹⁸⁶, comme l'appelle Gillies, le pouvoir que la « vieille » géographie exerce sur l'imaginaire des auteurs et sur leur poétique. Dans le cadre de la « new geography », « maps as collective and evolving cultural texts characterised as much as their pictorial (and often ancient ethnographic) symbolism as by

¹⁸⁵ Citons à ce propos la récente étude de Paolo Slongo sur la pensée politique de Michel de Montaigne et notamment sur la notion d'ordre social, dans le cadre d'une logique procédant toujours de l'importance des idées de « mouvement » et de « changement ». Slongo Paolo, *Governo della vita e ordine politico in Montaigne*, Milan : Franco Angeli, 2010.

¹⁸⁶ « Le pouvoir des formes anciennes »

their geographic content »¹⁸⁷. On retrouve cette double valence des représentations cosmographiques dans les cartes d'Abraham Ortelius *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) et de Gerard Mecator, *Atlas* (1636), deux auteurs paradigmatiques pour le développement de cette discipline complexe.

Toutefois, si dans les traités ethnographiques rédigés aux XVI^e et XVII^e siècles sur la découverte des nouveaux territoires, le terme « barbare » est souvent utilisé comme synonyme de « sauvage », la représentation des personnages barbares et leur juxtaposition avec la « civilisation » est plus complexe au théâtre.

En ce qui concerne la représentation tragique pendant la Renaissance, la réflexion sur la « barbarie » se développe sur deux plans différents : l'un concerne la romanité et donc le passé (la mise en scène du combat entre civilisation romaine et barbarie, dans un sens classique), l'autre le présent et notamment la représentation des peuples européens, dévoilant ainsi leur « barbarie ». Le choix du décor ou l'allusion explicite aux territoires aux confins de l'Europe (donc moins connus) montrent la tentative de décrire et de nommer la « barbarie » des peuples européens au moment où émergent des instances nationales de plus en plus puissantes.

Le premier plan considéré, la mise en scène d'une romanité en crise, dangereusement menacée par une forme de *barbaritas* qui n'est plus confinée au dehors de la *res publica* mais est inhérente à la perception identitaire que l'homme romain a de soi-même, produit la représentation des contradictions et des antinomies irrésolues de l'homme à la Renaissance. Le sentiment d'incommunicabilité que le terme « barbare » évoque dès sa première apparition chez Hérodote devient une instance révélatrice de la profonde crise de communication qui se produit en Europe au niveau politique et religieux.

La crise qui s'exprime dans le domaine de la fiction théâtrale dévoile les angoisses de la société contemporaine aux dramaturges, notamment à l'égard des questions sociales et identitaires qui s'affirment au cours du XVI^e

¹⁸⁷ « il faut considérer les cartes comme des textes collectifs et culturels en évolution, caractérisés tant par leur symbolisme pictural (souvent tiré de l'ethnographie ancienne) que par leur contenu géographique », in Gillies John, *op. cit.*

siècle et impliquent une réflexion sur la définition de soi par rapport à l'histoire nationale et européenne, l'image des pays voisins et lointains (en Europe même) qui établissent des relations entre eux et malgré eux.

L'intérêt du recours à la figure du « barbare » au théâtre et dans la rédaction de traités de nature historique et politique tient à ce qu'il montre la persistance des stéréotypes, la valence politique de ce qu'on a appelé « pseudo-environnement »¹⁸⁸ et la valence poétique et rhétorique (au niveau spatial) de la « géographie poétique »¹⁸⁹ des auteurs et de l'époque, comme le montrent les œuvres analysées.

D'autre part, en ce qui concerne le présent, la représentation des peuples qui vivaient aux frontières de l'Europe renvoie à la réflexion sur la barbarie présente à l'intérieur de la civilisation européenne, comme le souligne la production de traités ethnographiques sur certains peuples européens¹⁹⁰. La réflexion sur la nature et le caractère des peuples implique l'étude de disciplines et de savoirs différents : la pensée religieuse, la philosophie (morale), l'ethnologie, l'étude des mœurs et des coutumes, surtout à la lumière des nouvelles découvertes géographiques.

Dans les traités et la figuration théâtrale, le concept de « barbarie » est au moins caractérisé par une double connotation : une connotation négative qui voit dans le barbare une propension à la violence, à l'impiété religieuse et morale, à l'impossibilité de se délivrer du domaine des passions, et une connotation positive qui considère la « barbarie » des peuples dits « barbares » ou « sauvages » comme une instance à opposer à la fausse « civilisation » européenne devenue « barbare » (comme chez Montaigne et d'autres intellectuels pendant la Renaissance européenne). À ce propos, il importe de rappeler la valeur de l'œuvre de Michel de Montaigne, notamment son essai « Sur la cruauté »¹⁹¹. Dans cet essai, Montaigne réfléchit sur la différence entre bonté et vertu. La nature de l'homme, si elle est bonne, suppose le refus du mal et de la violence, alors

¹⁸⁸ Lippman Walter, *Public Opinion*, New York, 1922, cité par E. Hall, *op. cit.*, p. 103.

¹⁸⁹ Gillies John, *op. cit.*

¹⁹⁰ Comme, par exemple, « A View of the Present State of Ireland » par E. Spenser, 1598.

¹⁹¹ Montaigne Michel de, *op. cit.*, p. 515-531.

que la vertu implique une lutte constante entre les passions d'un être humain et la raison qui le conduit à refuser le mal. Si la bonté peut être considérée comme un élément naturel chez certains hommes, comme dans le cas de l'auteur¹⁹², la vertu implique par contre des souffrances, des tentatives, des essais. La vertu « veut avoir ou des difficultés étrangères à combattre [...] par le moyen desquelles la Fortune se plaît à lui rompre la régularité de sa course ou des difficultés internes que lui apportent les passions désordonnées et les imperfections de notre condition »¹⁹³. Pour cette raison, l'auteur est porté à considérer la bonté comme un fait naturel, tandis que la vertu est plus appréciable puisqu'elle implique l'exercice et la discipline. Après ces considérations, Montaigne analyse le sujet de la cruauté, qu'il considère comme le plus grand de tous les vices de son époque, en premier lieu en Europe. « Je vis en un temps où foisonnent des exemples incroyables du vice »¹⁹⁴. La religion ne peut excuser le recours à la violence. Cet élément distingue la condition de l'Europe de celle de l'Amérique car, pour revenir à la notion de cannibalisme, les Européens recourent à la violence pour enfermer les idées, ils l'exercent sur des corps vivants et non sur des corps sans vie¹⁹⁵. « Car c'est là l'extrême point que la cruauté puisse atteindre, "Qu'un homme tue un homme sans colère, sans crainte, seulement pour le spectacle" »¹⁹⁶. C'est à ce moment-là, à propos de la croyance en la métempsycose, que Montaigne cite les mœurs des barbares comme un exemple de vertu : « La religion de nos anciens Gaulois prétendait que les âmes [...] ne cessaient pas de déménager et de changer de place, passant d'un corps à un autre »¹⁹⁷. Le sujet de la métempsycose, la transmigration des âmes, offre à Montaigne l'occasion de réfléchir sur l'histoire de l'homme dans le cadre du rapport entre l'être humain et les

¹⁹² « Ma vertu, c'est une vertu, ou pour mieux dire une innocence, accidentelle et fortuite », in *ibid.*, p. 521.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 517.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 525.

¹⁹⁵ « Les sauvages ne me choquent pas autant parce qu'ils rôtissent et mangent les corps des morts que ceux qui les torturent et les persécutent vivants », in *ibid.*, p. 525.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 527. Dans ce passage, Montaigne cite Sénèque, *Lettres à Lucilius*, XC.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 529.

animaux. Citant Cicéron¹⁹⁸, l'auteur ajoute qu'il existait des bêtes également divinisées par les barbares, reprenant dans ce cas spécifique la déclinaison romaine de cette notion. Il ressort de cet essai la critique de l'usage de la violence en Europe, une Europe qui apparaît bouleversée en raison d'un manque d'humanité, que l'auteur retrouve chez les Gaulois et même chez les barbares. Selon Montaigne, c'est l'homme européen qui a perdu son humanité en devenant plus sauvage que ceux qu'il qualifie de « sauvages », à savoir les peuples amérindiens et les barbares de l'antiquité classique. En cherchant à enfermer la liberté de ces populations, l'Europe se découvre finalement barbare, principalement du fait de son inhumanité¹⁹⁹.

2.3 La description des territoires septentrionaux : la valeur européenne de l'œuvre d'Olaus Magnus

Parmi les traités publiés au XVI^e siècle, l'œuvre d'Olaus Magnus (1490-1557), *Historia de gentibus septentrionalibus*²⁰⁰ (1555), se distingue pour plusieurs raisons. La première réside dans le caractère géo-ethnographique de l'œuvre, pour la description des espaces naturels et de la géographie des territoires septentrionaux de l'Europe, que nous définirons plus tard, mais aussi pour la description des gens qui habitaient, et habitent au moment où l'auteur écrit, ces lieux. Olaus Magnus n'oublie pas de donner à son œuvre une valeur historique et choisit de tracer une sorte d'histoire de la civilisation de ces peuples. Le passage d'un état de « sauvagerie » primitive²⁰¹ liée au culte des dieux païens à un état de civilisation dérivant de la christianisation de ces territoires, est souvent rappelé par l'auteur et étroitement lié à la notion de barbarie qui apparaît dans le texte.

¹⁹⁸ Notamment, *De natura deorum*, I, 36.

¹⁹⁹ Tzvetan Todorov expose une idée identique en définissant la barbarie d'abord comme un manque d'humanité, in IDEM, *La paura dei barbari*, op. cit.

²⁰⁰ Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Rome, 1555. Pour la rédaction de la thèse, la traduction italienne de l'œuvre a également été utilisée. Olaus Magnus, *Storia dei popoli settentrionali. Usi, costumi, credenze*, Milan : Rizzoli, 2001.

²⁰¹ Le terme « primitif » signifie dans ce cas « originel », qui concerne le passé mythique de ces lieux.

L'aspect peut-être le plus intéressant de l'œuvre d'Olaus Magnus réside dans le fait que l'auteur décrit, entre autres territoires plus connus, des territoires méconnus ou peu connus au XVI^e siècle. Il s'agissait de décrire les lieux où l'auteur avait passé la majeure partie de sa vie (comme la Suède méridionale), mais aussi de décrire des territoires lointains et parfois inaccessibles, à la limite des frontières « européennes » : la Finlande, la Norvège, la Laponie russe et finlandaise, l'Islande, voire le lointain Groenland. Cependant, la description des territoires septentrionaux implique aussi la description des territoires aux frontières de ceux-ci. Ainsi de la Russie, dont l'auteur dresse une critique farouche au fil de son œuvre, et de certaines parties et habitudes « sauvages » des Finlandais et des peuples (pour n'en citer que quelques-uns) avec lesquels les peuples « civilisés » d'Europe du Nord entretenaient des échanges commerciaux.

Olaus Magnus rédigea son œuvre au cours de son long exil romain, commencé en 1523, lorsque le roi suédois Gustave Vasa l'envoya en mission à Rome. Cette œuvre vient seize ans après la publication de la *Carta Marina et descriptio septentrionalium terrarum* (Venise, 1539), et se place donc dans la continuité d'un projet ayant pour but de présenter ces territoires septentrionaux dont il manquait une description exhaustive et actualisée. Olaus Magnus partageait ce projet avec son frère, l'archevêque d'Uppsala Johannus Magnus, lui aussi exilé à Rome. De l'œuvre cartographique et géo-ethnographique d'Olaus Magnus, il ressort un projet culturel très singulier et significatif, un projet moral et religieux, en particulier un projet de réforme religieuse de la Suède, désormais depuis plus de vingt ans sous la domination de l'hérésie protestante. Et enfin un projet personnel, individuel : l'exercice de la mémoire et de l'écriture pour s'opposer aux dommages du temps et à la nostalgie.

Chez Olaus Magnus, la notion de barbarie a plusieurs implications. Elle est en premier lieu synonyme de « sauvagerie », entendue comme le résultat de l'isolement des peuples du nord qui doivent faire face à des conditions climatiques et géographiques très complexes, comme les habitants de la Biarmie (ou Laponie russe) qui doivent faire face à des

conditions atmosphériques hostiles (tempêtes de neige, fleuves glacés, parcours impraticables, etc.).

Toutefois, la barbarie est en même temps liée à une notion de passé mythique et à une notion d'ère des géants, une époque où ces régions étaient habitées par des créatures non humaines. Chez Olaus Magnus, on peut donc distinguer trois étapes : un âge mythique, un passé plutôt récent (avant l'œuvre civilisatrice de la conversion au christianisme) et un présent historique où les habitants de l'Europe du Nord continuent à faire face à leur nature complexe, parfois consolés et civilisés par la foi chrétienne lorsque la conversion a eu lieu, parfois, lorsque cette rencontre avec la foi n'a pas eu lieu, gardant une innocence originelle.

Telle est en effet la thèse d'Olaus Magnus : les peuples du nord, en particulier la Norvège, la Suède et certains territoires de l'extrême nord, s'ils suivent un parcours de civilisation dérivant de l'œuvre de christianisation commencée au X^e siècle, ont gardé et développé certaines caractéristiques originelles. On vient d'évoquer l'innocence (la naïveté) culturelle et morale de ces peuples ; l'auteur souligne à plusieurs reprises leur méconnaissance de la valeur de l'argent et leur manque d'avidité, cette même avidité qui est en train de consumer certaines régions de l'Europe (comme l'Allemagne, Venise en Italie, l'Espagne, l'Angleterre et le Danemark).

Olaus Magnus utilise plusieurs fois les catégories ethnographiques indiquées par Tacite dans son œuvre *La Germanie* (98 après J.-C.), tout en gardant l'héritage d'autres auteurs classiques (Hérodote, Strabon), des auteurs du Moyen Âge et, en particulier, l'œuvre de Saxo Grammaticus, *La Geste des rois danois* (XIII^e siècle).

En effet, un des aspects les plus intéressants de l'œuvre d'Olaus Magnus réside dans l'application à la description des peuples du nord de catégories que Tacite utilise dans la description des peuples germaniques. Il leur attribue presque les mêmes caractéristiques que Tacite attribuait aux peuples germaniques, comme la force et la résistance physique dérivant de la lutte quotidienne contre une nature hostile et dangereuse, la naïveté et parfois l'innocence de coutumes issues de l'isolement par rapport au reste des territoires civilisés, le culte de dieux païens (Thor, Odin et Frigga sont les

divinités principales), l'innocence morale de ceux qui ne connaissent pas la valeur de l'argent et la rudesse des mœurs qui amène à dédaigner les objets précieux ou ornementaux. La vision donnée par Olaus Magnus souligne l'adoption d'une perspective primitiviste par rapport aux peuples du nord, une vision proche de celle de Tacite.

Olaus Magnus ne parvient cependant pas à oublier le fait que les peuples du nord portent la tache de leur passé païen. L'auteur de l'*Historia* tente de supposer le christianisme primordial de ces peuples, rappelé par la référence à une croix retrouvée dans ces régions qui fait penser à une forme de christianisme antérieure à la diffusion du paganisme (comme le soulignent les critiques, note) ou présente aux côtés du culte païen. Une des différences entre l'œuvre de Tacite et celle d'Olaus Magnus réside justement dans l'attention portée à la question religieuse. Chez Olaus Magnus, le passé se mêle au présent : la région habitée par les Goths (en particulier la Suède méridionale chère à l'auteur) a encore dans ses frontières la tache de l'hérésie, la tache de la Réforme.

La critique sociale avancée par Tacite à l'égard de la société romaine de l'époque, Olaus Magnus la fait porter sur certains peuples de l'Europe et sur l'Allemagne en particulier. Et lorsque la question religieuse se fait pressante, les deux œuvres s'entrelacent et se séparent. Les peuples germaniques décrits par Tacite sont devenus porteurs d'une menace pour la stabilité et la santé de l'Église catholique. Certes, à la différence de Tacite, Olaus Magnus ne situe pas la « romanité décadente » dans les seules régions occupées par l'Allemagne et les régions voisines, mais il véhicule l'idée que l'Europe, telle Rome au I^{er} siècle, est en train de corrompre ses mœurs et ses valeurs morales en raison surtout du pouvoir du commerce et de l'argent, un commerce administré par des tricheurs et des blasphémateurs (comme dans le cas des Moscovites). L'assujettissement au commerce et à la recherche d'objets précieux est opposée à la pratique du

troc (de l'échange)²⁰² chez les peuples du nord, qui ne connaissent (encore) ni cette sujétion, dont certains peuples de l'Europe sont tachés, ni l'avidité de richesses. À ce propos, Olaus Magnus décrit la nature admirable des ports de l'Islande. Il décrit les figures que l'on retrouve maintenant dans ces lieux, à savoir des hommes qui reçoivent beaucoup d'argent pour réprimer l'insolence des marchands qui, par désir d'enrichissement, se rendent chaque année en Islande depuis la basse Allemagne et spécialement de Saxe, d'Hambourg, de Brême et de Lubeck. Ces gens provenant d'Europe continentale, usant de fraudes et de ruses, abusent et frustrant les habitants, et tourmentent les innocents qui demeurent dans ces régions.

On peut constater que la barbarie, et donc la notion de civilisation, concerne selon Olaus Magnus la morale et la vertu de la continence, deux aspects qu'on peut ramener au domaine de la religion, en particulier catholique. Dans son œuvre, l'auteur est en effet souvent critique envers l'Allemagne, accusant ses marchands d'être avides et sa population d'être attachée à des choses futiles, terrestres, qui éloignent l'homme de la valeur de la *simplicitas*. Et particulièrement, pourrait-on dire, de la valeur romaine de la *pristina simplicitas* (voir Valida Dragovitch), de la simplicité originelle, parfois rude mais concrète, qui était une des valeurs sur lesquelles Rome était fondée.

Les Germains, loués par Tacite pour leur *simplicitas* (temporaire selon l'auteur, puisque le contact avec les Romains est en train de les transformer) et leur *feritas* (entendue comme rudesse), sont décrits par Olaus Magnus comme un peuple qui a perdu son esprit originel en se consacrant d'abord au commerce et aux choses terrestres, futiles : « Les étrangers provenant d'Allemagne vivent de trafics, ils s'occupent de commerces, acceptent les lois du lieu et importent toutes les choses qui concernent un genre de vie

²⁰² « Ces gens ne sont pas avides d'argent, ni ne se torturent avec les astuces des marchands. Ainsi ils vivent sans inquiétude... et ne savent pas frauder les autres peuples. (...) Néanmoins, ils pratiquent loyalement le commerce sans argent, à travers l'échange de marchandises d'un commun accord, sans utiliser de mots, non parce qu'ils manquent d'esprit, ou parce que leurs mœurs sont barbares, mais parce que leur langue est souvent inconnue aux peuples voisins », *op. cit.*, p. 94.

moins sévère, comme des draps de soie, des étoffes brodées d'or (de fils dorés, d'or) et des vins exotiques »²⁰³.

Les points communs entre l'œuvre d'Olaus Magnus et celle de Tacite sont nombreux : les Germains de Tacite partagent avec les peuples du nord de l'Europe leur aptitude à la guerre (même si cet aspect est moins marqué chez Olaus Magnus), une résistance physique déterminée par le climat rigoureux de ces régions, qui implique aussi une rigueur morale très accentuée. Comme on vient de le souligner, les « Goths » anciens et nouveaux ne s'intéressent pas aux richesses et ne cherchent pas à avoir plus que ce dont ils ont besoin. Leurs coutumes sociales et sexuelles sont modérées, les femmes sont vertueuses et suivent, dans leur vie, une discipline sévère empreinte de sobriété. Comme Olaus Magnus le rappelle dans les chapitres consacrés aux femmes nordiques, elles ne se maquillent pas en raison de leur pudeur rigoureuse, au contraire des femmes vénitiennes²⁰⁴ très attachées aux apparences dans les relations sociales. Les femmes « guerrières » du nord de l'Europe, tel qu'Olaus Magnus les décrit, ont su préserver au fil des siècles leur sobriété originelle (Livre IV).

Quant au mot « Goth », Olaus Magnus le fait remonter à l'histoire de la très célèbre île de Gotland. C'est la partie orientale de la Gothie, ainsi appelée en tant que terre des Goths. « Goth », dans la langue gothique, signifie « bon », ou « Dieu », et « land » signifie « terre ». Il y voit donc une première association importante entre les mots « bon » et « Goth »²⁰⁵. « Et en effet cette terre est bonne pour beaucoup de raisons : son peuple est bon ; les ports dans tout leur périmètre sont bons et sûrs ; bonne, excellente est la terre, pour les troupeaux, les chevaux et les bœufs, bonne la pêche, la

²⁰³ Olaus Magnus, livre IV, chapitre 4 (attività in pace e in guerra – attività en paix et en guerre). « I forestieri provenienti dalla Germania vivono di traffici, occupati nei commerci; accettano le leggi del luogo, e importano tutte quelle cose che sono attinenti ad un genere di vita meno severo, come panni di seta, stoffe trapunte d'oro e vini esotici... ». Il faut rapporter ce passage à un passage de Tacite de la *Germania*, V, 3, afin de comprendre l'influence de l'auteur romain sur l'auteur suédois.

²⁰⁴ « Les femmes et les enfants de ces régions sont très fécondes et très belles [...] ; elles ne savent ni ne veulent se servir de cosmétiques, même si la nature leur a nié la beauté ». Chap. 11, livre IV.

²⁰⁵ Chapitre 24 du deuxième livre de l'ouvrage d'Olaus Magnus.

chasse, bons les pâturages, les eaux, les forêts, les marbres, et tout ce qu'il faut à l'homme.

Dans les *Histoires* d'Hérodote, les Hyperboréens, les habitants des territoires de l'extrême nord, sont par définition des peuples jeunes, de formation récente, à la différence de l'histoire (et donc de la culture et de la civilisation) qui caractérise les régions du sud de l'« Europe ». En suivant des lois précises dans la description des peuples étrangers situés au-delà des frontières helléniques (l'*oikoumené* grecque), Hérodote insiste sur les aspects magiques ou surnaturels, le merveilleux ou les *mirabilia*, le « *thoumata* »²⁰⁶, comme le souligne entre autres Frank Lestringant, qui caractérisent ces régions lointaines, tout en soulignant leur jeunesse en tant que peuple et leur isolement dû au relief du territoire et aux rigueurs du climat.

Dans son œuvre d'illustration du peuple goth, dans son passé et dans son présent malheureux, Olaus Magnus affirme en revanche que les Goths ne sont pas « jeunes » mais anciens, que leurs racines historiques et culturelles sont anciennes. La notion d'antiquité des peuples du nord de l'Europe est corroborée par la nature de ces lieux et par les monuments anciens qu'on y trouve (les grandes pierres où sont creusées des inscriptions runiques).

Olaus Magnus cherche à maintes reprises à mettre en question la notion de « jeunesse » des peuples du nord, affirmant dans son œuvre que les peuples nordiques sont au contraire anciens et connaissent depuis longtemps l'écriture (les runes). Il insiste sur le concept d'antiquité et sur l'histoire des peuples septentrionaux, souvent désignés dans les sources classiques comme les peuples de formation plus récente, comme les Scythes de l'« hétérologie grecque ». Olaus Magnus s'oppose à un tel classement des peuples du nord en remarquant que, dans différentes régions, des inscriptions en forme de croix ont été retrouvées. Elles amènent l'auteur à supposer la présence d'une forme de christianisme autochtone antérieur à leur conversion (qui a commencé au XI^e siècle).

²⁰⁶ Citons à ce propos Lestringant Frank, *L'atelier du cosmographe*, *op. cit.*

L'analyse de l'ouvrage du religieux suédois permet de découvrir le processus de resignification de la notion de « barbarie », qui se produit au XVI^e siècle et implique une redéfinition de la catégorie herméneutique du « barbare germanique », notamment du « barbare goth ». Comme le souligne Kurt Johannesson dans son étude sur l'importance de l'œuvre des frères Johannes et Olaus Magnus, l'habileté des frères Magnus tient justement au fait d'avoir su donner une signification nouvelle à la notion de « barbarie ». Dès les premières décennies du XVI^e siècle, ils ont compris le rôle de la crise de la conscience religieuse européenne et ont utilisé le discours relatif à la « barbarie » des populations nordiques pour véhiculer l'image positive de leur distance géographique et ontologique par rapport à la corruption et à l'hérésie qui sont en train de déchirer la foi et l'identité européennes.

Comme le remarque Kurt Johannesson dans un passage fondamental de son étude :

« For two decades European politics had been colored by the struggle between the emperor and the king of France, Charles V and François I, with the papacy and the Italian cities as third parties. Church and political questions were entangled. A decision would lie in the hands of the Spanish, French and Italian delegates. How could an exiled archbishop from unknown Sweden make his voice heard? The Goths seemed a possibility to Johannes Magnus. [...] among humanists there existed a myth of the barbaric Goths who had once plunged Europe into chaos and spiritual darkness. It was this myth that Johannes Magnus had to refute. He tried to prove that God had given this people the task of populating the earth: they had gone forth on their first expeditions animated by noble *prudentia* and *fortitudo*, [...] their innate *temperantia* [...] and *humanitas* ». ²⁰⁷

²⁰⁷ « Pendant deux décennies la politique européenne a été bouleversée par la lutte entre l'empereur Charles V et le roi de France François I, ainsi qu'avec le Vatican et les villes italiennes en qualité de tierces parties. L'Église et les instances politiques étaient entremêlées. La décision appartenait aux délégués espagnols, français et italiens. Comment un archevêque exilé provenant de la Suède inconnue pouvait-il faire entendre sa voix ? Les Goths représentaient une possibilité pour Johannes Magnus. [...] parmi les humanistes, existait le mythe des barbares goths qui avaient autrefois jeté l'Europe dans le chaos et dans l'obscurité spirituelle. C'est ce mythe que Johannes Magnus devait réfuter. Il chercha à démontrer que Dieu avait donné à ce peuple le but de peupler la terre : ils avaient entrepris leurs premières expéditions avec *prudentia* et *fortitudo*, [...] leur innée *temperantia* et [...] *humanitas* », in Johannesson Kurt, *op. cit.*, p. 102.

Pendant la crise de l'identité religieuse en Europe, les frères Magnus utilisent l'image « barbare » et sauvage des peuples du nord de l'Europe pour décrire les vertus des habitants des régions septentrionales qui, dans leurs récits, possèdent toutes les vertus que l'homme européen et « civilisé » devrait avoir. Si la « barbarie » coïncide avec un état de chaos et de dérégulation, alors, selon les frères Magnus, elle ne se trouve pas (ou plus) dans l'image de l'ancien « barbare » ou de l'ancien Goth. Elle se trouve plutôt dans les centres « civilisés » d'une Europe désormais corrompue par l'idolâtrie de l'argent et l'hérésie protestante, qui a malheureusement aussi atteint, dans la figure du roi Gustav Vasa, le royaume suédois.

Troisième partie

3. Le théâtre européen

3.1 Le théâtre au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle : la représentation du « barbare », polysémie d'une idée. Analyse de *Sophonisba* (1514-1515), *Rosmunda* (1516) et *El cerco de Numancia* (1585).

L'œuvre *Sophonisba* (1514-1515) de Gian Giorgio Trissino (1478-1550) est la première tragédie imitant les modèles antiques, notamment le théâtre grec du V^e siècle avant J.-C. Le thème principal de la tragédie de Trissino est la valeur de la liberté politique et sa revendication par une femme. La princesse carthaginoise Sophonisba, protagoniste de la pièce, continue sa recherche jusqu'au sacrifice final de sa vie. La fin de la liberté de Cirta, ville carthaginoise, est vue à travers les yeux et les peurs de la princesse. L'éventualité de devenir l'esclave des Romains, dont la violence et la cruauté sont plusieurs fois soulignées dans la tragédie, amène la protagoniste à choisir la mort volontaire par empoisonnement avant d'être remise aux Romains. Le thème fondamental de la liberté politique et individuelle est rattaché à la question de l'identité et à ses implications sur le plan existentiel et social. La pièce met en scène les derniers jours de la ville de Cirta à travers la dialectique à l'œuvre entre l'espace clos des murs du palais royal, où se consume la tragédie de Sophonisba, et l'espace ouvert du camp romain. À cette juxtaposition au niveau spatial correspond une juxtaposition au niveau moral, relative aux actions et aux discours des personnages. Dans les murs du palais, le désespoir et l'impossibilité de conclure un accord entre Carthaginois et Romains font éclater les passions et les actions confuses de Sophonisba, tandis qu'à l'extérieur, dans l'espace ouvert, les Romains Caton et Scipion gardent une contenance (*continentia*)

et une fermeté surprenantes dans la conduite de la guerre, tant du point de vue de la rhétorique des rapports avec l'ennemi que des stratégies militaires.

Si la séparation entre Romains « civiques » et Carthaginois « barbares » est apparemment respectée, certains aspects et thèmes de la pièce questionnent toute polarisation nette entre « civilisation » et « barbarie ». On se réfère notamment à deux thèmes développés dans la pièce : le sentiment d'inexorabilité de la fin de la ville carthaginoise et la façon dont les Romains conduisent la guerre. Ces deux aspects révèlent la réflexion de l'auteur sur le sens de l'histoire et sur le rôle du passé de la nation espagnole, ainsi que l'impossibilité de distinguer entre civilisation et barbarie concernant l'armée romaine.

Les modèles de Trissino sont, pour le genre tragique, les tragédies *Ajax* de Sophocle et *Alceste* d'Euripide, et de Tite Live et Appien²⁰⁸ en ce qui concerne les sources historiques du récit de la troisième guerre punique (149-146 avant J.-C.).

L'action se déroule à Cirta, en Numidie. La carthaginoise Sophonisba, autrefois promise par son père à Massinissa, roi des Massuli, est finalement mariée à Syphax, roi des Massesili et ennemi de Massinissa qui, entre-temps, s'est allié aux Romains. Par son mariage avec Sophonisba, Syphax devient l'allié d'Hasdrubal, père de son épouse, qui lutte pour défendre Carthage de l'armée romaine. Dans un premier combat, le chef de l'armée romaine, Scipion, vainc Hasdrubal et Syphax. Après cette victoire, Massinissa et l'armée romaine s'installent aux portes de la ville.

Sophonisba se trouve dans le palais, en compagnie de sa nourrice. La pièce s'ouvre sur un long récit de Sophonisba qui fait office de prologue. Sophonisba raconte à sa nourrice les derniers événements malheureux qui ont précipité la guerre entre Romains et Carthaginois, et conclut en avouant un songe funeste qui l'inquiète. Elle craint que le songe n'ait un lien avec le présent, avec la fin du royaume carthaginois et son assujettissement à

²⁰⁸ Pour une analyse des sources classiques utilisées dans la rédaction de *Sophonisba*, citons l'introduction à la pièce de Trissino de Renzo Cremante. Parmi les nombreuses sources sur Sophonisba, Cremante souligne en outre l'importance du poème de Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato* (1495) et de l'influence du code chevaleresque basé sur l'honneur sur la caractérisation des personnages. Cremante Renzo (sous la dir. de), *La tragedia del Cinquecento*, Milan : Ricciardi, 1998.

Rome. Sophonisba décrit son songe : elle se trouve dans une forêt obscure, entourée de chiens et de bergers qui ont pris Syphax et l'ont attaché. Sophonisba implore un pieux berger d'épargner la vie de son époux et la sienne. Apitoyé, le berger lui montre l'ouverture d'une caverne où la femme pourra se réfugier. Le songe de Sophonisba peut être assez facilement expliqué : les chiens qu'elle voit dans la forêt obscure sont les Romains et les bergers sont les Massuli. Le chef, le berger pieux auquel elle s'adresse, est Massinissa, le seul qui lui donne la mort (la caverne) pour ne pas la livrer aux Romains en tant qu'esclave.

Le premier chœur composé des femmes et des hommes savants de Cirta exprime la pensée du poète Trissino. Dans la parodos, le chœur s'interroge : faut-il dire la vérité à Sophonisba ? Lui faut-il connaître ce qui se passe hors du palais royal ? Ou ne faut-il pas plutôt garder espoir ? Les Romains et leurs alliés, les Massuli, sont décrits comme des gens iniques, des ravisseurs qui veulent conquérir Cirta et réduire en esclavage ses habitants et ses gouvernants. Il est intéressant d'observer, comme le souligne Renzo Cremante, que Trissino se sert de figures rhétoriques particulières pour exprimer la douleur de Sophonisba et de ses compatriotes, comme la palilogie et la gémation²⁰⁹, qui sont des formes de répétition. Chez Trissino, l'emploi de figures visant à exprimer l'idée de répétition traduit le sentiment d'isolement et d'aliénation des personnages carthaginois, fatalement liés à l'autorité romaine et relégués à la condition de barbares. Chez les Carthaginois, la répétition véhicule une sensation d'angoisse et de chaos. Sophonisba, par exemple, se sert des figures de la répétition au moment où elle loue la valeur et les dangers de la noblesse des rois et des gouvernants. Dans sa pensée, la noblesse est entendue comme hauteur morale et noblesse de sang. Dans le dialogue avec Massinissa, elle affirme plusieurs fois ne pas vouloir être soumise à l'autorité des Romains, préférant la mort, y compris le suicide, à la servitude.

Les formes de répétition peuvent cependant marquer, du point de vue poétique, le besoin de la princesse carthaginoise de retrouver la conscience

²⁰⁹ « La répétition », dont font partie la palilogie et la gémation, l'anadiplose « consiste à redoubler une expression, en la répétant au début, au centre ou à la fin d'un segment textuel », in Mortara Garavelli Bice, *Manuale di retorica*, Milan : Bompiani, 1997, p. 189.

d'un présent troublé et de ses tourments à travers le souvenir du passé et du temps où elle et sa ville étaient libres. On retrouve en effet l'impression de répétition au sujet de la langue barbare dans la définition du terme donnée par la culture grecque, où le mot naît de la répétition de deux syllabes (« bar-bar »). La répétition, en renouvelant la douleur de l'événement, ne permet pas de sortir de l'état d'assujettissement aux passions qui caractérise le barbare tel qu'on le conçoit à la Renaissance.

Dans l'œuvre de Trissino, le barbare se montre inapte à la foi, incapable de maîtriser ses passions et ses peurs et, en définitive, d'accepter sa destinée, au point de lui préférer la mort et même le suicide²¹⁰. On retrouve ces caractéristiques chez Massinissa, mais pas seulement. Sophonisba décrit les Romains comme « gente aspra e proterva » et « nimica natural de la mia gente »²¹¹. Après la défaite de l'armée d'Hasdrubal, Syphax est fait prisonnier et les Romains entrent dans Cirta. Comme dans son funeste songe, Sophonisba implore Massinissa de ne pas la livrer aux Romains, faisant valoir leurs origines communes, tous deux étant nés en Afrique : « Più tostw mi vurrei por ne la fede/ D'un nostrw, natw in Africa, cwm'iw/ Che d'un *externw*, natw in altra parte »²¹² ; puis :

lo kieggiw a vwi quest'unna grazia swla:
La qual é che vi piaccia per vwi stessw
Determinare a la perswna mia
Qualunque statw al vwler vwstro aggrada,
Pur che nwn mi lafciate ir ne le mani

²¹⁰ Dans le théâtre de la Renaissance, le suicide acquiert une double signification : il est d'une part associé à l'image de la *romanitas* païenne et de la philosophie stoïcienne, de l'autre entendu comme un geste barbare parce qu'il implique un geste de violence contre soi-même et surtout parce qu'il exprime un manque de foi en Dieu et un manque de respect par rapport à son autorité suprême sur la vie de l'homme (empiété). Dans le cas de Sophonisba, la possibilité de se donner la mort est à mettre en relation avec son incapacité à accepter sa destinée qui la veut esclave des Romains. Il importe de remarquer l'analogie entre le personnage de Sophonisba et celui de Cléopâtre. En effet, tant dans *Cléopâtre Captive* d'Étienne Jodelle (1553) que dans la Cléopâtre shakespearienne (*Anthony and Cleopatra*, 1606-1607), la protagoniste choisit de se donner la mort pour ne pas devenir l'esclave des Romains et l'objet de leurs violences.

²¹¹ « des gens aigres et arrogants », « des ennemis naturels de mes gens », in Trissino Gian Giorgio, *op. cit.*

²¹² « Je voudrais plutôt m'en remettre à la foi/ d'un nôtre, né en Afrique, comme je le suis,/ Qu'à un étranger, né ailleurs », in *Ibid.*, premier épisode, v. 411-413.

E ne la servitù d'alcun Rōmanw »²¹³.

La figuration du « barbare romain » transparait des mots de Sophonisba par la rudesse, la violence et son caractère étranger, *gentes externae*, selon le syntagme qui désignait les étrangers dans la culture romaine :

E nwn dite, Signwr, che da i Rōmani/
Non deggia dubitar d'alcunw woltraggiw; /
Che per la nimicizia di tant'anni, /
Homai ci é notw quantw sw n crudeli/
E quantw asprw per lwrw odiw si porta/
Et al nostrw paeje et al nostrw sangue »²¹⁴

Massinissa, qui partage les origines africaines de Sophonisba, cède à ses supplications et décide de l'épouser, atteignant en même temps son but, étant donné son amour pour la jeune femme. En revanche, Massinissa ne parvient pas à accepter son destin politique, déterminé par la nature de son alliance avec les Romains. Même s'il avoue à son épouse « Et ho in odiw colui che dentr'al cuore/ Tien una coja e ne la lingua un'altra »²¹⁵, il fait en réalité en sorte de sauver Sophonisba tout en restant l'allié des Romains.

L'attitude des personnages carthaginois dans la pièce contribue à évoquer le sens de la crise politique et culturelle du pays envahi, surtout en ce qui concerne la nature politique des relations entre Carthaginois et Romains. En tant que princesse de Cirta, Sophonisba est elle aussi impliquée dans la guerre, mais elle n'accepte pas son destin. Massinissa est devenu l'allié des Romains pour des raisons personnelles et non politiques. Les actions des personnages carthaginois, notamment Sophonisba et Massinissa, sont gouvernées par des éléments personnels et individuels

²¹³ « Je ne vous demande qu'une seule grâce :/ que, s'il vous plaît, vous déterminiez à ma personne n'importe quel état il plaira à votre volonté/ A condition que vous ne me laissiez pas aller entre les mains/ et dans la servitude des Romains », in *ibid.*, deuxième épisode, v. 396-401). Et encore : « Dch giungete, Signwor, questa promessa: Di nwn lafcjar ch'iw vada ne le mani/ e ne la servitù d'alcun Rōmanw » (v. 471-472).

²¹⁴ « Ne dites pas, Monsieur, que des Romains/ je ne dois redouter aucun outrage ;/ Que pour l'inimitié depuis de longues années,/ On connaît désormais leur cruauté/ et leur haine envers notre pays et notre sang », in *ibid.*, (v. 478-483).

²¹⁵ « Et je hais celui qui dans son cœur/ tient une chose et dans sa langue une autre », in *ibid.*, premier épisode, v. 591-592.

isolés de la dimension collective et politique de la guerre. La confusion générée par les mots et les actions de Sophonisba et de Massinissa est confirmée par l'intervention de Caton²¹⁶, qui cherche à rétablir l'ordre militaire et à convaincre Massinissa d'abandonner ses prétentions sur Sophonisba. Caton représente l'homme romain dans sa dimension rhétorique et normative. Celui qui, à travers un emploi savant de la rhétorique, parvient à *persuader* le « barbare » Massinissa de maintenir l'alliance avec les Romains. Lelio, un soldat de l'armée des Massuli, qualifie aussi Massinissa d'homme hautain : « Ma questw nuovw Re troppw é superbw/ E troppw vuole ogni cosa che vuole »²¹⁷. Lelio souligne ainsi la barbarie de Massinissa, à la base de son attitude ambiguë envers les Romains qui consiste à trop vouloir, trop désirer pour *soi*, donc à privilégier la dimension individuelle isolée, en oubliant les pactes noués avec ses alliés. Chez les personnages romains, l'emploi des figures de répétition souligne en effet la maîtrise de la rhétorique et son rôle dans la culture romaine. La maîtrise de la rhétorique devient un des symboles du pouvoir politique et civique romain. Dans le discours de Caton, comme le souligne Renzo Cremante²¹⁸, l'emploi savant de la rhétorique apaise Massinissa et va jusqu'à lui faire changer d'avis.

Vwi mi parete fuor di voi mede]mi
 E parmi che cerchiate dar dwlwre
 A i vostri amici et a i nimici ri]w.
 wve la]ciate traspwrtavi a l'ira?
 [...] Pwnete adunque giù, pwnete l'ire,
 E sarete cwntenti stare a quellw

²¹⁶ Caton le Censeur (234-149 av. J.-C.) : homme politique, militaire et écrivain romain, il soutint la destruction de Carthage et participa à la troisième guerre punique en tant que général de l'armée romaine.

²¹⁷ « Ce nouveau roi est trop hautain/ il veut trop tout ce qu'il veut », in *ibid.*, v. 1076-1077.

²¹⁸ « Si notino la ricca suppellettile di *sententiae*, *interrogationes*, *geminatio*nes; ma anche l'uso del *ben* rafforzativo, del chiasmo e dell'antitesi », in Cremante Renzo (sous la dir. de), *Teatro del Cinquecento*, op. cit., p. 102.

Che dirà Scipiwn di questa cofa²¹⁹.

Dans son intervention, Caton remarque la confusion, l'état de *dérégulation* provoqué par le contact avec les « barbares »²²⁰ : la continence romaine est devenue colère, l'ami, l'allié, est devenu ennemi, la joie de la victoire est devenue source de douleur, l'ordre romain s'est fait confusion barbare. Il faut donc s'en remettre à l'autorité de Scipion, exemplum de mesure et de continence, et abandonner la fureur des populations étrangères. Tout en gardant cette alliance, Massinissa envoie la coupe empoisonnée à Sophonisba, qui meurt dans les bras de sa nourrice après lui avoir confié ses enfants.

Dans *Sophonisba*, le « barbare » devient une figure ambiguë que l'on retrouve dans différents personnages : chez Sophonisba, qui se refuse à devenir l'esclave des Romains, chez les Romains, qui ne considèrent la Numidie que comme une terre de conquête, allant jusqu'à s'allier avec Massinissa qui, à plusieurs reprises, montre un manque de détermination dicté par une profonde crise personnelle qui se reflète dans la sphère politique. Il n'arrive pas à choisir entre la fidélité aux pactes noués avec Scipion et, à la différence des personnages romains, ne maîtrise pas la rhétorique et ne parvient ni à convaincre les Romains de libérer Sophonisba, ni à éviter sa mort. En effet, après la mort de Sophonisba, c'est le Chœur qui rappelle à Massinissa l'importance de l'action et du courage :

« Non giova quasi mai *lenta* pietate »²²¹, et c'est d'abord le Chœur qui réprimande Massinissa pour son attitude confuse et dangereuse, avant qu'Herminia, la nourrice, ne remarque la faute de Massinissa : « Che chi vede 'l bisogno de l'amico/ Et aiutare il può, ma i prieghi aspetta,/ Costui,

²¹⁹ « Vous me paraissez hors de vous, / Et il me semble que vous cherchiez à donner de la douleur/ À vos amis et aux ennemis du rire./ Où vous vous laissez conduire par la colère ? [...] Posez donc, posez la colère/ Et vous serez contents de vous en remettre à ce/ que Scipion dira à ce propos », in Trissino Gian Giorgio, *op. cit.*, (v. 1049-1052, v. 1071-1073).

²²⁰ « Caton: Nwn vedete la tærra in che vwi siete?/ E fra che gente? », in *ibid.*, v. (1053-1054).

²²¹ « Une pitié lente ne sert presque à personne », in *ibid.*, v. 1984. Le mot italien *lenta* signifie dans ce cas « tardive », qui vient trop tard, mais aussi « lente » pour exprimer un manque de décision et de courage.

cred'io, tacitamente niega »²²². La « barbarie » de Massinissa dérive donc de la *lenteur* de ses actions, qui n'est que le résultat de la confusion politique et individuelle qui le gouverne. Une lenteur qui se traduit par un manque de courage et une inaction confuse et incompréhensible tant aux yeux des Romains que des Carthaginois. Le chœur final suggère que l'espoir humain est « A guíja d'wnda in un superbw fiume [...] / Che l'avenir ne la virtù divina / È postw, il cui nwn cognitw cwstume, / Fa 'l nostrw antiveder privw di lume »²²³. La conclusion de la tragédie à travers la référence et l'hommage à l'*Ajax*²²⁴ de Sophocle met en évidence l'amertume de la condition humaine et les incertitudes concernant l'avenir.

Cette tragédie de Trissino et son projet poétique, qui prévoyait la constitution d'un théâtre contemporain imitant le théâtre grec classique, ont été discutés, suivis et opposés²²⁵ pendant le XVI^e siècle. Cependant, *Sophonisba* a représenté une expérimentation achevée et un modèle pour les œuvres tragiques au XVI^e siècle, tant en Italie qu'à l'étranger²²⁶. L'épisode choisi par Trissino, la défaite carthaginoise face aux Romains pendant la troisième guerre punique et la mort de la belle princesse carthaginoise, a permis aux dramaturges contemporains de Trissino de

²²² « Celui qui voit le besoin de son ami / Et tout en pouvant l'aider attend ses prières, / Celui-là, je le crois, tacitement nie », in *ibid.*, v. 2060-2062.

²²³ « Comme une vague dans un fleuve superbe [...] / Ainsi l'avenir dans la vertu divine / Réside, dont la coutume inconnue / fait notre prévision dépourvue de lumières », in *ibid.*, v. 2083, 2091-2093.

²²⁴ Les références au théâtre classique rentrent dans la poétique de Trissino visant à privilégier l'imitation de la tragédie grecque de l'âge classique au détriment du théâtre romain. Dans la pièce de Sophocle, le protagoniste, Ajax, devient fou apparemment parce qu'il n'a pas reçu les armes d'Achille, qui ont été données à Ulysse. En réalité, c'est la déesse Athéna qui est responsable de la folie d'Ajax. La folie porte Ajax à nourrir un désir de vengeance qui l'amène à tuer les troupeaux dont devait se nourrir l'armée grecque pendant le siège de Troie. Une fois reconnue la gravité de son geste, Ajax se donne la mort en se jetant sur l'épée d'Hector. Son frère demande à Ménélas l'autorisation d'enterrer son corps. Le Grec et son frère s'opposent à la sépulture jusqu'à ce qu'Ulysse réprimande Agamemnon, lui conseillant de permettre la sépulture du corps d'Ajax, en raison de sa valeur. Il est intéressant de remarquer que pendant la rencontre entre Ménélas et Teucros, le premier accuse le second d'être barbare : « Quand tu parles, je ne comprends pas. Je ne comprends pas la langue des barbares », in Sofocle [Sophocle], *Aiace*, in *Opere*, Milan : Garzanti, 1981.

²²⁵ On se réfère aux critiques des choix stylistiques et poétiques et de la langue de Trissino avancées par Torquato Tasso.

²²⁶ En Angleterre, par exemple, le succès du personnage de Sophonisba commence avec *The Wonder of Women or the Tragedie of Sophonisba*, par John Marston (1576-1634).

percevoir et d'apprécier la valeur historique de la tragédie. Le sujet principal de *Sophonisba* reste en effet la liberté et le sacrifice qui fait suite à la perte de la liberté politique et civique. La beauté de l'héroïne de Trissino, symbole de la liberté, et son inquiétude annonciatrice de la fin de l'empire carthaginois, imprègnent le déroulement des événements. Trissino met en scène le combat entre les Romains « civiques » et leurs ennemis, les « barbares » carthaginois, inaugurant ainsi une réflexion sur le sens du conflit entre « barbarie » et « civilisation » au XVI^e siècle. Chez Trissino, si la dramatisation de la figure du Carthaginois met au jour la figuration de la barbarie héritée du théâtre classique, le dramaturge propose son interprétation du combat et des personnages impliqués.

Peu après la parution de *Sophonisba*, Giovanni Rucellai (1475-1523)²²⁷, dramaturge florentin ami de Gian Giorgio Trissino, compose *Rosmunda* (1516). Ce drame raconte l'histoire troublée d'une princesse gépide dont la ville est envahie par l'armée lombarde conduite par le roi Alboino, connu pour ses vices et ses comportements répréhensibles et pervers. Le drame commence *in medias res*, après l'invasion du territoire des Gépides par l'armée lombarde, et notamment dans le décor désolé du champ de bataille où les Lombards ont vaincu les Gépides. Les deux femmes sont temporairement parvenues à échapper à l'armée ennemie et se déplacent à la recherche du corps de l'ancien roi des Gépides, père de la protagoniste.

Les Gépides étaient une population germanique d'origine gothique provenant à l'origine des territoires à l'embouchure de la Vistule. Au III^e siècle après J.-C., ils avaient occupé la région des Carpates. L'épisode, qui date de 576 et a été dramatisé par Rucellai, est décrit par l'historien Paolo Diacono²²⁸ dans son œuvre *Historia Langobardorum* (1514), source historiographique principale du dramaturge. Le prologue de la pièce s'inspire

²²⁷ Né à Florence, il vécut à la cour du Pape Léon X et de Clément VII. Ami de Gian Giorgio Trissino, il a partagé le projet de réforme du théâtre de Trissino et l'emploi de l'hendécasyllabe libre, tout en ne restant pas fidèle à l'imitation du modèle grec caractéristique de la poétique du dramaturge de Vicence, lui préférant le modèle romain.

²²⁸ Diacono Paolo, *Historia Langobardorum*, imprimée à Paris en 1514.

de l'*Antigone*²²⁹ de Sophocle (V^e siècle av. J.-C.), dans lequel la protagoniste éponyme, refusant les conseils de modération de sa sœur Ismène, décide d'enterrer leurs frères Étéocle et Polynice malgré l'interdiction du tyran de Thèbes, Créon.

Telle une nouvelle Antigone, Rosmunda est déterminée à enterrer son père Comundo, tué par Alboino²³⁰. Elle se trouve sur le champ de bataille avec sa nourrice, qui cherche en vain de l'en dissuader, lui rappelant les risques et les dangers d'une entreprise qui ne sied ni à des femmes ni à leur condition. La nourrice, qui reprend le rôle d'Ismène dans la pièce de Sophocle, rappelle à la princesse l'importance de la dignité dans la vie et la noblesse de la lignée dont elle provient.

Per questi boschi, u' le nimiche squadre
O qualche altro ladron trovar potresti [...]
Che certamente ti faria morire
Per estinguer la tua famosa stirpe²³¹

La nourrice cherche donc à dissuader Rosmunda, lui disant que si son père était encore vivant, il lui commanderait de se réfugier dans les régions d'origine des Gépides, parmi ses gens.

Anzi vuol [Comundo] (se gli è senso alcun ne l'ombre)
che fuggir tenti ne lo antiquo regno
Infra le nevose Alpe e 'l gran Danubio
Che li Geppidi tuoi circunda e bagna.
Dove essendo Regina alta e illustre,
Forse congiungerati a chi comandi
A' Rifei monti o al bel Gange o al Nilo,

²²⁹ Sophocle, *Antigone*, in Idem, *Le Tragedie*, sous la dir. de Giuseppina Lombardo Radice, Turin : Einaudi, 1976.

²³⁰ Le personnage d'Alboino incarne la figure du tyran modelé sur l'exemple du théâtre de Sénèque et notamment sur le personnage d'Atrée dans *Thyeste* de Sénèque. À ce propos, citons Seneca [Sénèque], *Tutte le tragedie*, sous la dir. d'Ettore Paratore, Rome : Newton Compton, 2004, p. 424-477.

²³¹ « Par ces bois, soit les troupes ennemies/ soit quelque autre voleur tu pourrais trouver [...]/ Qui sans doute te donnerait la mort/ Pour éteindre ta lignée célèbre », in Rucellai Giovanni, *Rosmunda*, in R. Cremante (sous la dir. de), op. cit. p. 183-257.

Ce passage est particulièrement important puisqu'on y retrouve une description des terres d'origine des Gépides, à savoir les régions des Carpates et, chose très intéressante, une référence géographique, ou plutôt cosmographique, au monde contemporain du dramaturge. Dans ce passage, Rucellai décrit et nomme au moyen d'une périphrase le monde connu lors de la rédaction du drame, en l'indiquant comme sur une carte géographique. Dans la carte géographique établie par Rucellai, on retrouve l'Asie et l'Orient, représentés par le « beau » fleuve Gange, l'Afrique dont le symbole est le fleuve Nil et les monts Riphées, ou hyperboréens, qui se réfèrent aux régions à l'extrême nord du monde connu au XVI^e siècle. Il est intéressant de noter que, par ce passage constituant un topos littéraire assez fréquent dans la production de pièces de théâtre à cette période, Rucellai cherche à créer une image positive des Gépides et, plus important, à donner une valeur esthétique à l'image des régions au nord de l'Europe. Le dramaturge contribue donc à évoquer un exotisme des régions nordiques, qui sera repris en 1587 par Torquato Tasso dans *Re Torrismondo*. Dans cette œuvre, Tasso donne beaucoup de valeur à la description des terres enneigées d'Europe du Nord, et notamment de la Suède, la terre d'origine des Goths selon plusieurs auteurs et historiographes. Parmi les œuvres qu'il lit pendant ses longues années de réclusion à l'hôpital Sainte Anne, Tasso apprécie particulièrement la description des territoires septentrionaux rédigée par Olaus Magnus dans *Historia de gentibus septentrionalibus*, publiée en 1555. Toutefois, on peut remarquer dans cette création un exotisme nordique, évoqué par Rucellai au moyen de la description des terres d'origine des Gépides (provenant à leur tour du peuple des Goths) et de celles des Goths, des Suédois et des Norvégiens faite par Torquato Tasso dans *Re Torrismondo*. La fascination exercée par les territoires septentrionaux est un des motifs littéraires qui a peut-être survécu à la sombre légende des invasions barbares, grâce à la

²³² « Au contraire [Comundo] il veut (s'il y a quelque sens parmi les ombres)/ Que tu cherches à fuir dans le royaume ancien/ Entre les Alpes enneigées et le grand Danube/ Que tes Gépides entoure et baigne./ Où étant une Reine noble et illustre/ Peut-être marieras-tu celui qui commande sur/ Les monts Rifées ou le beau Gange ou le Nil,/ Qui fera de ton père une aigre vengeance », in *ibid.*, v. 37-44.

valeur esthétique qui lui est attribuée. Comme si, pour user d'une image, l'obscurité, les ténèbres du Moyen Âge étaient apaisées par la lumière blanche des neiges qui recouvrent les terres nordiques. Cette très forte opposition joue sur le plan visuel et oppose une image ancienne de la barbarie à une image plus récente, cherchant à la réévaluer de façon plus positive par la création d'une esthétique des espaces nordiques et du « barbare », autrement dit une « barbarologie » de la Renaissance européenne.

Pendant ce temps, Alboino, que les horreurs commises auprès du peuple gépide n'ont pas satisfait, demande la tête de Comundo pour en faire un calice. Falisco, un Lombard, conseille au roi de profiter de la situation et de se marier avec Rosmunda, qui vient d'un peuple valeureux, afin d'unir les deux royaumes.

Les deux femmes sont reconduites à la cour d'Alboino et Rosmunda est mise au courant de l'intention du roi lombard de l'épouser. La nourrice conseille à sa protégée d'accepter la proposition de mariage pour garder son honneur (sa chasteté), celui de ses courtisanes et de ses compatriotes, sans quoi condamnés à être la proie des « affamati lupi »²³³ lombards. Les envahisseurs étrangers sont donc décrits comme des animaux violents et luxurieux, une menace pour la princesse gépide et son entourage. À travers les préoccupations des femmes gépides, on retrouve l'écho des mots de Sophonisba et des peurs qu'elle nourrissait à l'encontre des Romains qui envahirent Cirta. Rosmunda accepte à regret le conseil de sa nourrice. Tandis qu'est célébré le mariage de Rosmunda et Alboino, les femmes gépides en informent Almachilde, un guerrier gépide. Un homme lui raconte le mariage pervers et la folie du roi lombard qui sème la terreur dans la cour gépide : Alboino, le teint rougi par le vin, commande qu'on chante une chanson sur l'assassinat de Comundo. Il demande le crâne de l'ancien roi, transformé en calice macabre, pour boire et fêter son épouse. Pendant ce temps, Rosmunda et sa nourrice s'emparent du crâne de Comundo. La

²³³ « Loups affamés ». Par ce syntagme, on comprend d'un côté l'influence des sources classiques, et notamment celle grecque de Sophocle (*Antigone*) et celle romaine de Sénèque (*Thyeste*). En outre, on peut voir dans ce passage l'influence du modèle représenté par *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino : dans le songe funeste de la protagoniste, les Romains sont décrits comme des chiens.

princesse demande à sa nourrice qu'elle porte le crâne et ses propres cendres à Almachilde une fois qu'elle sera morte, et qu'il l'enterre dans la terre des Gépides. Après ce dialogue, Rosmunda s'évanouit. Cependant, le guerrier Amalchilde se rend à la cour d'Alboino et parvient à se faire passer pour Rosmunda. Amalchilde, que le roi ivre prend pour Rosmunda, tue Alboino dans le lit nuptial et lui coupe la tête.

Le sujet choisi par Rucellai pour cette tragédie constitue un élément très important en ce qui concerne la modernité de l'œuvre. Tandis que Trissino avait choisi de mettre en scène un épisode de l'histoire romaine pour servir de décor à une tragédie proposant une réflexion sur la valeur de la liberté politique, Rucellai, en choisissant le sort malheureux des Carthaginois soumis par les Romains, se détache de la « matière romaine » pour aborder un épisode de l'histoire de l'Europe « barbare ». Le choix de Rucellai de représenter le combat entre une population gothique et les Lombards est en partie justifié par le succès des œuvres historiographiques des auteurs contemporains, tels Leonardo Bruni²³⁴, Flavio Biondo²³⁵ et Niccolò Machiavelli²³⁶, entre autres auteurs et historiens, ainsi que de Jordanes²³⁷ dans *De rebus Gothorum*, réimprimé en 1515. Rosmunda constitue donc un exemple du succès de la réflexion sur un épisode de l'histoire du Moyen Âge, perpétuant par ailleurs la légende sombre de la domination lombarde sur la péninsule italienne.

Par l'œuvre de Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia* (1581), on revient à la « matière romaine » et notamment à l'histoire romaine du II^e siècle avant J.-C. Cervantes met en scène le siège long et pénible d'un village espagnol par l'armée romaine du général Scipion en 133 avant J.-C.

²³⁴ Leonardo Bruni (1370-1444) est l'auteur des *Historiae* relatives à l'histoire de Florence.

²³⁵ Flavio Biondo (1392-1463) est l'auteur des *Decades (Historiarum ab inclinatione Romanorum imperii decades)*, œuvre publiée en 1483.

²³⁶ Niccolò Machiavelli (1469-1527) est l'auteur, entre autres ouvrages, des *Istorie Fiorentine*.

²³⁷ Historien d'origine gothique du VI^e siècle.

La guerre entre Romains et *Numantinos*²³⁸ rentre dans le cadre des guerres de conquête de la péninsule ibérique du II^e siècle avant J.-C. Les difficultés rencontrées par l'armée romaine et la longueur de cette entreprise sont mises en évidence dans les sources historiques²³⁹, notamment dans la *Primera crónica general de España* de Alfonso El Sabio (rey Alfonso X)²⁴⁰. Cependant, comme le souligne Robert Marrast, les sources classiques soulignent la victoire romaine après un long siège et le fait que des *Numantinos* aient survécu à cette guerre pénible. Cela suppose donc une victoire romaine pleine et entière sur la population celtibérienne, conquise par Scipion et son armée. Dans le passage des sources romaines aux sources plus proprement espagnoles, comme chez Alfonso el Sabio, les auteurs soulignent le fait qu'aucun citoyen de Numance n'avait survécu au siège. Autrement dit, les Romains n'avaient conquis qu'une ville vide, inhabitée. Une victoire inachevée donc, sans triomphe ni cérémonies. C'est cette dernière version de l'histoire que Cervantes choisit de mettre en scène : l'histoire du passé glorieux du peuple espagnol, dont les *Numantinos* se font synecdoque et figure, et de sa destruction par les Romains.

Après de longues années de guerre en Espagne contre la ville de Numance, Scipion, chef de l'armée romaine, fait creuser un fossé autour de la ville pour empêcher les *Numantinos* de quitter la ville et les obliger à se rendre aux Romains en évitant de vains combats. Face à cette situation dramatique, un jeune citoyen de Numance, Caravino, propose aux Romains de conclure la guerre par un combat singulier entre des représentants des deux camps. Scipion refuse cette proposition et choisit de continuer le siège. Depuis longtemps, les *Numantinos* sont à bout de forces, épuisés par la faim, et ont conscience que la fin est proche. Ils cherchent à s'attirer les

²³⁸ La ville de Numance décrite par Cervantes devrait correspondre à l'actuelle Soria ou Zamora.

²³⁹ Notamment Tite Live, *Épitomés* du livre LXX, Strabon, *Géographie*, en ce qui concerne les sources classiques, et Alfonso el Sabio en ce qui concerne l'historiographie espagnole du XIV^e siècle.

²⁴⁰ Alfonso X el Sabio (1221-1284), roi de Castille. Il soutint la rédaction de cette œuvre à caractère historique divisée en quatre parties, qui raconte l'histoire de l'Espagne à partir de l'histoire de Rome jusqu'au début de la *Reconquista* de la péninsule au VIII^e siècle. Une partie de cette œuvre sur l'histoire nationale espagnole est consacrée au récit de la domination gothique en Espagne, sur laquelle on reviendra à propos de la pièce de Lope de Vega, *El último godo*.

faveurs des dieux en leur consacrant des oblations, mais les oracles ne leur laissent aucun espoir. Cependant, deux jeunes soldats et amis fidèles, Marandro et Leoncio, se rendent dans le camp romain en quête de pain et se battent courageusement contre les Romains. Marandro rentre à Numance, mais il est mortellement blessé et meurt dans les bras de sa bien-aimée Lira. Face à la certitude de la défaite et au refus de devenir les esclaves des Romains, les *Numantinos* choisissent d'un commun accord de ne pas se rendre. Après avoir passé tous leurs biens au feu, ils se donnent mutuellement la mort. Seuls deux jeunes *Numantinos*, Bariato et Servio, qui se sont soustraits au suicide, se réfugient en haut d'une tour. Peu après, en entrant dans la ville avec Scipion, le général Jugurta aperçoit un jeune *Numantino* encore vivant, qui permettrait de célébrer le triomphe romain sur Numance. Face aux ennemis, le jeune Bariato se refuse de remettre les clés de la ville aux Romains et se donne la mort en se jetant de la tour. La pièce se termine par le discours de Scipion célébrant la valeur et l'honneur du peuple de Numance. À ce discours fait écho l'allégorie de la Gloire qui souligne la relation de parenté entre les *Numantinos* et les Espagnols, respectivement pères et fils réunis après de nombreux siècles, comme les prophéties des anciens l'avaient prédit.

Dans ce premier niveau, qui est celui des actions qui se produisent sur scène, on retrouve déjà des éléments dont il faut tenir compte dans l'analyse de l'œuvre, notamment en ce qui concerne l'analyse des figurations de la « barbarie » dans cette pièce de Cervantes. L'auteur nous montre la célèbre destruction d'un village espagnol par l'armée romaine du général Scipion. Cependant, par rapport aux œuvres célébrant la *romanitas*, ce qui change dans *El cerco de Numancia* est le point de vue par lequel les événements sont vus et racontés ainsi que le message politique et idéologique que véhicule la mise en scène. Autrement dit, le regard particulier avec lequel Cervantes décrit les souffrances, la valeur humaine et l'*humanitas* des *Numantinos*, s'il est très controversé, représente en même

temps un témoignage de ce qu'on a appelé le glissement du négatif au positif au XVI^e siècle²⁴¹ dans la réflexion sur le concept de barbarie.

Dans les pages que Robert Marrast consacre à l'étude des thèmes principaux de l'œuvre, il souligne celui de la célébration de la guerre et de ses implications politiques à la cour de Felipe II (1556-1598). La nécessité de la guerre constitue un fil rouge entre le passé et le présent, entre la Rome du II^e siècle et l'Espagne du XVI^e siècle, non pas en raison d'une continuité entre ces deux civilisations mais plutôt en raison de leurs différences, des ruptures et des traumatismes que l'histoire produit inévitablement. La guerre qui a opposé Romains et *Numantinos* a provoqué la fin de Numance, mais pas du devenir de l'Espagne, dont la valeur et l'unité en tant que nation sont célébrées par Cervantes. La destruction de Numance n'a pas empêché le développement d'une nation espagnole forte et civique, parfois plus « civique », au sens que lui donne Montaigne, que celle romaine par le passé. C'est le destin, la volonté de(s) dieu(x), qui ont signé la fin de Numance, pas les Romains. Cervantes se sert, entre autres, de ce processus rhétorique pour réécrire et resignifier cet épisode de l'histoire nationale.

S'il est vrai que le thème de la guerre est fondamental dans *Numancia*, l'opposition entre civilisation et barbarie est très forte dans cette pièce notamment, dès lors que les chefs romains qualifient souvent les *Numantinos* de barbares et qu'ils interprètent les actions des ennemis au moyen de cette catégorie. À leur tour, les habitants de Numance remarquent la cruauté des actions romaines notamment dans leur refus d'un combat direct, lui préférant un escamotage, le fossé, le siège, une voie indirecte, même inhumaine, pour conquérir la ville.

À ce propos, les récurrences du mot « barbare » dans la pièce peuvent permettre de comprendre les significations qui lui sont attribuées, notamment par rapport au point de vue, au personnage qui prononce ce mot. C'est Scipion justement qui qualifie pour la première fois les *Numantinos* de

²⁴¹ Par la notion de glissement du négatif au positif dans la réflexion sur le concept de « barbarie », on se réfère notamment au processus qui concerne l'émergence au XVI^e siècle d'une resignification du passé barbare de l'Europe, qui se développe aussi bien au niveau de la production de traités politiques que de pièces de théâtre. On retrouvera ce processus dans l'analyse textuelle des pièces considérées.

« barbares ». Le siège, qui dure depuis seize ans, a profondément changé la physionomie de l'armée romaine, transformant de valeureux soldats en hommes efféminés et paresseux, s'adonnant aux vices et aux plaisirs. Des hommes corrompus par une attente paresseuse, qui ont oublié d'être Romains et de se comporter comme tels. Les soldats romains ont oublié leurs mœurs civiques et l'importance de continuer et conclure une guerre qu'ils auraient déjà dû remporter. Ces aspects sont soulignés par le général Scipion dans son discours aux troupes romaines au début de la pièce (*jornada primera* - premier acte) :

CIPIÓN En el fiero ademán, en los lozanos,
Marciales aderezos y vistosos,
Bien os conozco, amigos, por romanos,
Romanos, digo, fuertes y animosos.
Mas en las blancas delicadas manos
Y en las tecs de rostros tan lustrosos
Allá en Bretaña parecéis criados,
Y de padres flamencos engendrados²⁴²

Dès le début, la harangue de Scipion apparaît très bien structurée du point de vue rhétorique. Il commence par louer la *romanitas* des soldats, qu'exprime notamment leur air fier, leur vigueur, la richesse de leurs ornements militaires. Le général affirme ainsi pouvoir reconnaître qu'ils sont romains, forts et courageux. Mais des éléments ternissent cette fierté romaine : la blancheur des mains qui ne combattent plus et sont devenues délicates, la peau du visage, elle aussi lumineuse et blanche comme, pourrait-on dire, celle d'une femme. Ces aspects sont tellement évidents aux yeux de Scipion que les soldats romains semblent plutôt avoir grandi en terre britannique, chez les barbares, ou être nés de pères flamands. Ce passage très important permet de comprendre ce qu'est la barbarie pour les Romains du II^e siècle avant J.-C., telle qu'elle est décrite par Cervantes. La référence

²⁴² « Par l'attitude fière, par la vigueur/ Par les grandes gestes militaires/ Je vous reconnais bien, amis, pour des Romains,/ Romains, dis-je, forts et courageux./ Mais par vos mains délicates et blanches/ Et par la couleur lumineuse de vos visages/ Là-bas en Bretagne vous me semblez avoir grandi/ Et de pères flamands être engendrés », in Cervantes Miguel de, *El cerco de Numancia*, Madrid, Cátedra, 1984, (I, 65-73).

à la barbarie est véhiculée au moyen d'une référence prise à la géographie ancienne, la « Breaña », et par une référence de nature morale et esthétique : la blancheur de la peau qui produit la *vanitas*, la vanité féminine, l'esclavage à l'égard des vices²⁴³ et la passivité, due à l'inactivité des soldats. Scipion entend souligner la confusion générée par la longueur du siège et le séjour prolongé en terre étrangère, un malaise capable de transformer les soldats en esclaves des vices et en observateurs passifs. La référence géographique à la Bretagne rappelle l'héritage de l'œuvre de Jules César, *De Bello Gallico*²⁴⁴, tandis que celle aux périls de l'inactivité sont pris de *Germania* de Tacite, entre autres œuvres de l'antiquité classique. En effet, tant Jules César que Tacite remarquent que les barbares, de par leur nature, manifestent une tendance au vice lorsqu'ils ne sont pas engagés dans une bataille. On peut donc affirmer que l'*otium* des barbares est négatif et parfois dangereux. Au contraire de l'*otium* des humanistes, évalué de façon positive pour sa faculté à favoriser la réflexion humaniste et philosophique, la vie contemplative²⁴⁵. S'ils ne font pas la guerre, les barbares s'abandonnent aux vices et deviennent parfois plus barbares encore, au sens que la guerre permet au barbare de rester dans la barbarie, mais sans changer son degré de barbarie. C'est l'absence de guerre qui condamne les soldats romains à l'oisiveté et à des comportements sauvages, peut-être dus au contact avec les barbares *hispanos* ou à l'exotisme d'une terre étrangère qui transforme les fiers Romains en paresseux, comme l'affirme Scipion :

La pereza, fortuna baja cría;
 La diligencia, imperio y monarquía.
 Estoy con todo esto tan seguro
 De que al fin mostraréis que sois romanos,
 Que tengo en nada el defendido muro

²⁴³ « El vicio solo puede hacernos guerra/ más que los enemigos de esta tierra », in *ibid.*, (I, 47-48).

²⁴⁴ Jules César, *Guerre des Gaules*, *op. cit.*

²⁴⁵ On se réfère à l'*otium* latin, notamment celui décrit par Petrarca, dans le *Canzoniere* au XIV^e siècle, et par Erasme.

De estos rebeldes *bárbaros hispanos*²⁴⁶.

Dans les mots du général romain, la guerre permet à la diligence de régner sur l'homme et aux états de se former (*monarquía*) et de se renforcer. La guerre peut rendre aux Romains leur *romanitas*, cachée derrière leurs comportements barbares. Un des buts de Scipion est de faire disparaître la confusion qui règne chez les soldats. Il propose d'abandonner les vices et de se consacrer à la guerre contre les *bárbaros hispanos*. Dans les mots de Scipion, le « barbare » désigne donc l'ennemi, l'étranger, l'autre, conformément à la tradition classique qui le représente comme appartenant à un groupe ethnique différent. Les *Numantinos* ne sont pas seulement barbares, ce sont des barbares hispaniques ou espagnols. Il convient de souligner un autre aspect pour comprendre ce que signifie la barbarie pour les Romains : il s'agit de l'état de rébellion, de révolte des *Numantinos*, de la fermeté et de l'obstination avec laquelle ils combattent leurs ennemis. Il existe un autre niveau d'interprétation de la guerre qui dépasse sa dimension humaine. Il s'agit de la dimension divine, du rôle de la volonté des dieux dans la bataille, au sens du *fatum*, le destin. Aux yeux de Scipion, les *Numantinos* sont barbares parce qu'ils s'opposent à la suprématie de l'armée romaine en refusant de se rendre. Cependant, le général et les Romains sont obligés de conclure la guerre par un escamotage, et non de façon directe. Comme le dit Scipion : « Pienso de un hondo foso rodeallos/ y por hambre insufrible he de acaballos »²⁴⁷. Le général romain recourt à « una nueva y poco usada hazaña »²⁴⁸, une entreprise nouvelle peu utilisée en guerre. Cette entreprise inusuelle, *étrange*, répond à une guerre étrange, une « guerra de curso tan estraño y larga »²⁴⁹, comme le confesse le général romain au soldat romain Fabio. Scipion se voit donc obligé d'opter pour une

²⁴⁶ « La paresse accroît la basse fortune ;/ Le soin, l'empire et la monarchie./ Je suis ainsi sûr de tout cela/ Qu'à la fin vous montrerez que vous êtes romains,/ Que je ne crains nullement le mur défendu/ Par ces rebelles barbares hispaniques », in Cervantes, *El cerco de Numancia*, op. cit., (I, 159-164).

²⁴⁷ « Je pense les entourer d'un fossé profond,/ et les achever par une faim insupportable », in *ibid.*, (I, 319-320).

²⁴⁸ « une entreprise nouvelle et peu utilisée », in *ibid.*, (I, 5).

²⁴⁹ « une guerre au cours si étrange et long », in *ibid.*, (I, 5).

entreprise inusuelle pour conclure la guerre : condamner à mort le peuple de Numance.

Sur ces mots terribles de Scipion, l'allégorie de l'Espagne apparaît sur scène : la légende la décrit comme une femme « coronada con unas torres, y trae un castillo en la mano, que significa España »²⁵⁰. L'Espagne se plaint de son présent malheureux en demandant au ciel de la délivrer de la menace romaine.

ESPAÑA ¿Será posible que contino sea
Esclava de naciones etranjeras,
Y que un pequeño tiempo yo no vea
De libertad tendidas mi banderas? [...]
Y así con sus discordias convidaron
Los *bárbaros* de pechos cudiciosos
A venir a entregarse en mis riquezas
Usando en mí y en ellos mil cruezas²⁵¹

L'Espagne se plaint d'avoir été l'esclave de différents peuples au cours de son histoire et jusqu'à l'époque présente, implorant le ciel de la délivrer des « barbares » qui cherchent encore à ravager ses richesses. « Los *bárbaros* de pechos cudiciosos », les barbares aux poitrines avides qui par avidité l'ont dépouillée de ses richesses, autrement dit de sa liberté. Dans les mots de l'Espagne, à la fois allégorie et personnage, les « barbares » sont donc toutes les nations étrangères qui ont envahi la péninsule et qui l'ont condamnée à être esclave, terre de conquête, colonie et non nation, appendice et non corps. Encore une fois, la cruauté est ici soulignée et légitime l'emploi du terme « barbare ». La cruauté consiste alors à voler la liberté si chère au peuple espagnol.

Cependant, comme l'affirme l'Espagne, le manque de liberté ne correspond pas à un manque d'identité. Au contraire, l'identité espagnole

²⁵⁰ « couronnée de tours, elle porte un château dans sa main, qui signifie Espagne », in *ibid.*, p. 52.

²⁵¹ « Est-il possible que je sois encore/ Esclave de nations étrangères./ Et que je ne voie que pendant peu de temps/ de liberté teints mes drapeaux ?/ [...] Et ainsi avec ses discordes convièrent/ Les barbares aux poitrines avides/ À venir s'adonner à mes richesses/ En usant envers moi et eux mille cruautés », in *ibid.*, (I, 369-372 - 381-384).

demeure, comme si le sol et les fleuves la gardaient au cours des siècles en attendant la célébration de sa gloire. L'Espagne, et Cervantes avec elle, remarque en outre l'étrangeté des actions des Romains, notamment le choix du général romain d'éviter la guerre. L'ennemi romain « con diligencia estraña y manos prestas »²⁵², par un « ardid nunca visto » (un stratagème jamais vu), a creusé un très long fossé tout autour de la ville, ne laissant qu'une voie aux *Numantinos* pour fuir : l'endroit où le fossé rencontre le fleuve Duero.

La description des *Numantinos* donnée par l'allégorie de l'Espagne peut également aider à comprendre la conception de l'histoire nationale et de l'image des populations celtibères chez Cervantes. L'Espagne décrit les Celtibères comme des guerriers forts et valeureux qui recherchent la guerre et, contrairement aux Romains, respectent une discipline militaire : la guerre ou la mort. Il n'y a pas de *voluptas* ou de *vanitas* chez les *Numantinos*.

« Pero en sol mirar que están privados
De ejercitar sus fuertes brazos duros,
La guerra piden o la muerte a voces,
Con horrendos acentos y feroces ».²⁵³

Les accents épouvantables et féroces sont les cris de bataille et de liberté des guerriers espagnols, dans l'incapacité de combattre ou de mourir, enfermés dans une enceinte d'eau qui les condamne à la faim. Le thème de la faim (et de la souffrance) fait surgir un autre aspect fondamental de la pièce, laquelle s'exprime par une poétique de l'espace qui caractérise la vision de l'auteur et conditionne celle du spectateur : la juxtaposition de l'espace interne de la ville et de l'espace externe du campement romain. Encore une fois, comme dans *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino, il existe un espace externe où se trouve le campement romain et où la nourriture abonde, à l'instar des comportements vicieux qui dépassent la mesure de la discipline militaire et civique romaine. Un espace externe, ouvert, sans

²⁵² *Ibid.*, (I, 404).

²⁵³ « Mais lorsqu'ils voient qu'ils ne peuvent pas/ Exercer leurs bras forts et durs,/ Ils demandent la guerre ou la mort de vive voix,/ Avec des accents horribles et féroces », in *ibid.*, (I, 413-416).

frontières, qui est donc caractérisé par l'excès, le dépassement de la « mesure civique », où les Romains se « barbarisent », se métamorphosent en « barbares ». La « métamorphose » de l'armée romaine est décrite par Scipion dans son discours :

« Avergonzaos, varones esforzados,
Porque a nuestro pesar, con arrogancia
Tan pocos españoles, y encerrados
Defiendan este nido de Numancia. [...]
Vosotros os vencéis, que estáis vencidos
Del bajo antojo y femenino, liviano,
Con Venus y con Baco entretenidos,
Sin que a las armas estendáis la mano. »²⁵⁴

Scipion juxtapose l'étendue de l'espace occupé par l'armée romaine et la supériorité numérique des hommes qui en font partie à l'infériorité (l'espace réduit, le nombre de soldats) des adversaires hispaniques : « tan pocos españoles », « este nido de Numancia », « este pequeño pueblo hispano »²⁵⁵, etc.

Le discours de Scipion évoque le topos littéraire du discours du chef de l'armée aux soldats au cours d'un long siège ; lorsque dans une attente exténuante ou après une longue période d'inactivité les soldats sont devenus paresseux et se sont abandonnés aux vanités et aux vices, comme dans le discours d'Agamemnon à l'armée grecque pendant le siège long et exténuant de Troie²⁵⁶. Tels les nouveaux Grecs attendant devant les murs de Troie, les Romains commandés par Scipion ont oublié la discipline militaire et civique pour embrasser des attitudes vicieuses et lascives (comme dans l'image du banquet avec Vénus et Bacchus). La discipline militaire et

²⁵⁴ « Ayez honte, hommes forcés,/ Parce qu'au détriment de nous, avec arrogance/ Si peu d'Espagnols et enfermés/ Défendent ce nid de Numance. [...] C'est vous qui vous battez, vous êtes vaincus/ Par l'envie basse et féminine, légère,/ Avec Vénus et Bacchus vous vous entretenez/ Sans qu'aux armes vous étendiez la main », in *ibid.*, (I, 113-116 - 121-124).

²⁵⁵ « Si peu d'Espagnols », « Ce nid de Numance », « Ce petit peuple hispanique », in *ibid.*, (I, 126).

²⁵⁶ Le discours d'Agamemnon aux troupes grecques se trouve dans le quatrième chant de l'*Illiade*. Citons à ce propos Homère, *Illiade*, Milan : Mondadori, 2007. Cet épisode constitue un topos littéraire très important pour l'épique chevaleresque de la Renaissance. Il est repris par William Shakespeare dans *Troilus and Cressida*.

l'exercice de la guerre désormais abandonnés, la romanité elle-même est assiégée par l'inertie et la confusion, la perte du sens de la mesure et de la justice. Autrement dit, elle se retrouve dans un état de *barbarie* : la romanité se trouve face à la menace de la barbarie, entendue comme un parcours qui porte à la perte de l'identité et du sens de hiérarchie qui gouverne la « civilisation ».

Une situation semblable est reprise et décrite par William Shakespeare dans *Troilus and Cressida* (1601). Dans cette pièce, le dramaturge anglais met en scène un épisode de l'*Illiade*, l'histoire d'amour entre le plus jeune fils de Priam, Troilus, et la belle mais infidèle Cressida. L'histoire troublée de ces jeunes amants se déroule avec en toile de fond les tragiques développements du siège de Troie par l'armée grecque. Malgré le récit amoureux et les motifs liés à l'interprétation courtoise de l'amour et du code chevaleresque, le thème qui ressort dans toute sa dimension tragique est celui de la guerre et de la fin de Troie. Une Troie transfigurée qui se déplace souvent au niveau chronologique et spatial, adoptant les contours de l'Angleterre du début du XVII^e siècle qui attend la fin du royaume élisabéthain.

Shakespeare reprend donc l'épisode du discours d'Agamemnon à son armée, que l'attente et le retard de la guerre ont rendue paresseuse. Ce qui dans ce cas manque chez Shakespeare, c'est du *degree*, que René Girard définit comme « le conflit éternel entre justice et injustice, l'espace vide qui prévient toute confusion entre légalité et illégalité »²⁵⁷. Shakespeare avait confié à Ulysse dans *Troilus and Cressida* (1601) la tâche de verbaliser la dimension dialectique du problème du *degree* dans le dialogue avec Agamemnon, le commandant des troupes grecques. Face à une armée fatiguée et démotivée, Agamemnon haranguait ses hommes pour les inciter à résister, la chute de Troie étant proche. Ulysse entendait cependant la raison véritable et profonde du désespoir qu'il retrouvait chez les Grecs. En raison de la longueur de la guerre et de l'absence de solution définitive au combat, la guerre avait perdu son sens. De même, le temps et l'inertie, la

²⁵⁷ Girard René, *Shakespeare : les feux de l'envie*, Paris : Grasset, 1990, p. 261. Dans l'œuvre de Girard, cette catégorie herméneutique est utilisée notamment dans l'analyse de *Troilus and Cressida*, *A Midsummer Night's Dream*, *Timon of Athens* et *Julius Caesar*.

lenteur, l'*otium*, avaient usé non seulement les hommes, mais aussi les règles civiques et l'humanité des hommes, réduisant les soldats à des acteurs d'un masque, à une multitude indiscernable d'hommes. Ulysse répond au général grec en lui rappelant l'importance et le respect de la hiérarchie parmi les troupes. La différence humaine et politique qui sépare les « barbares » (les Troyens ?) des grecs « civilisés » avait disparu :

« The specialty of rule hath been neglected,
[...] Degree being vizarded,
Th'unworthiest shows as fairly in the mask.
The havens themselves, the planets, and their centre
Observe degree, priority, and place, [...]
[...] Take but degree away, untune that string,
And hark what discord follows! Each thing meets
In mere oppugnancy »²⁵⁸.

Si le concept shakespearien de *degree* révèle l'importance du maintien de l'autorité et de la hiérarchie, ce mot anglais peut aussi indiquer un certain niveau ou degré d'ordre, de civilisation, de mesure, qu'il convient de garder pour demeurer dans le domaine de la civilisation. L'autorité représente l'ordre duquel ressort la différence, l'autre.

Dans *El cerco de Numancia*, une situation similaire se produit : Scipion est le général qui porte le siège à son terme en invoquant son autorité et sa *romanitas*. Cependant, à cet espace ouvert des Romains, dans lequel l'autorité du général doit être rétablie et l'armée réprimandée, s'oppose l'espace clos de Numance, dont les limites sont marquées par un fossé creusé par les Romains. Un espace clos est un espace mortel, où il n'y a plus de nourriture, où il n'y aura plus de vie. Le seul espoir réside dans le fleuve, le Duero, qui baigne la ville de ses eaux. Le fleuve représente l'unique voie par laquelle les *Numantinos* peuvent fuir. Le fleuve, en tant qu'allégorie du sol espagnol et en vertu de sa force naturelle, peut constituer

²⁵⁸ « Les prescriptions de la discipline ont été négligées, [...]. Quand la hiérarchie est voilée, le plus vil paraît sous le masque l'égal du plus digne ! Les cieux eux-mêmes, les planètes, et notre globe central sont soumis à des conditions de degré, de priorité, de rang [...] / [...] Supprimez la hiérarchie, faussez seulement cette corde, et écoutez quelle dissonance ! Tous les êtres se choquent dans une lutte ouverte », in Shakespeare William, *Troilus and Cressida*, Paris : Gallimard, 1959, (l. iii. 78, 83-86, 109-111).

une arme et une menace pour les Romains qui sont en train de creuser le fossé autour de la ville. L'eau du fleuve espagnol constitue donc un dernier rempart dans la perspective du salut de la ville.

À la fin du premier acte, Cervantes met en scène le dialogue entre l'allégorie de l'Espagne et celle du fleuve Duero. Il s'agit d'un choix particulier de la part du dramaturge : le recours à la mise en scène de ces entités abstraites, des entités géographiques qui se font personnages, indique un retour au passé et à la tradition théâtrale en Espagne et en Europe, notamment au théâtre religieux du Moyen Âge. En 1585, date de parution d'*El Cerco de Numancia*, l'allégorisation des vices et vertus, d'entités abstraites, rentrait dans le cadre de la prédication religieuse chrétienne. Il convient en outre de remarquer que le choix de représenter des valeurs morales ou des idées sous forme de personnages fait partie de la dimension théâtrale espagnole, notamment en ce qui concerne les développements successifs de la *comedia nueva* et des *auto sacramentales* dans le cadre du théâtre baroque du *Siglo de oro*, de la fin du XVI^e siècle à la seconde moitié du siècle suivant. En considération de quoi il faut souligner les différences entre le théâtre espagnol de la fin du XVI^e siècle et, notamment, le théâtre anglais ou italien. Chaque théâtre national est l'expression de l'esthétique d'un peuple et notamment de son histoire.

En Espagne, la composante religieuse a joué un rôle fondamental dans le processus de reconquête de la nation, la *Reconquista*, après la domination arabe. La domination arabe en Espagne a duré sept siècles, du milieu du VIII^e siècle à 1492, année de la reconquête de Grenade par les rois catholiques. La prise de Grenade a été célébrée comme un événement fondamental pour la construction de la nation et de l'identité espagnole. La reconquête de l'Espagne dérive de plusieurs facteurs et notamment de la volonté de ne pas garder le pouvoir arabe à l'intérieur des frontières espagnoles et européennes. Comme le remarque Federico Chabod dans *Storia dell'idea d'Europa*²⁵⁹, la foi chrétienne a été le symbole et la synthèse de l'identité européenne au Moyen Âge et jusqu'au XVI^e siècle. Le concept d'une identité chrétienne commune aux nations européennes, qui s'exprime

²⁵⁹ Chabod Federico, *op. cit.*

par le concept de *Christianitas* ou de communauté chrétienne, entendue comme l'ensemble des nations chrétiennes en Europe, entre en crise avec la Réforme protestante, et notamment les guerres de religion qui déchirent l'unité religieuse en Europe.

L'histoire de la *Reconquista* espagnole de la péninsule est donc l'histoire d'un processus politique et religieux puisqu'il y avait en Espagne, à l'époque des rois catholiques²⁶⁰, des royaumes musulmans et des royaumes chrétiens. La simple partition du territoire espagnol entre chrétiens et musulmans ne permet d'ailleurs pas de prendre en considération la présence et l'influence d'autres peuples, comme les communautés isolées et plus ou moins réduites des peuples demeurant dans les montagnes espagnoles ou dans les zones les plus inaccessibles de la péninsule, au nord (las Asturias, les Asturies) et au nord-est (la Vizcaya, le Pays Basque actuel), pour ne citer que quelques exemples. Le territoire espagnol présentait aussi des zones qui gardaient un certain degré de « barbarie » et de « sauvagerie » aux yeux de la Couronne et de l'entourage du roi.

Par le concept de « sauvagerie », on se réfère à l'imaginaire lié à la condition des gens qui vivaient dans les zones naturelles de la péninsule, comme dans les bois des montagnes, les *silvae* du nord de l'Espagne, les *montañoses*. On reviendra sur ces populations dans l'analyse d'*El último Godo*²⁶¹ de Lope de Vega, qu'on considérerait comme composées de paysans aux mœurs rudes et même sauvages en raison de leur isolement et de leur éloignement de la cour et des centres de la « civilisation » espagnole. Ce sont cependant les mêmes raisons qui font penser qu'il était possible, dans ces zones isolées, de retrouver le caractère *castizo* (vrai, naturel, authentique) de l'identité espagnole, célébré comme un de ses aspects les plus importants. La situation espagnole était donc très complexe par rapport aux projets de réunification des royaumes présents dans la péninsule, la *Reconquista*, voulue par le couple royal et surtout par la noblesse espagnole.

²⁶⁰ Les rois catholiques, Isabelle de Castille et Fernand D'Aragon (1474-1497).

²⁶¹ Lope de Vega, *El último godo*, Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. www.cervantesvirtual.com

Comme le souligne Alessandro Vanoli dans son étude²⁶², l'Espagne abritait simultanément depuis plusieurs siècles trois cultures principales : la culture chrétienne, musulmane et juive. Au fil des siècles, ces trois cultures ont fait partie d'une même réalité géographique et historique. Les communautés juives ont été chassées du pays plusieurs fois, notamment sous le règne des rois catholiques. La notion de *Reconquista* était étroitement liée à la tentative de reconstruire l'image, ou l'apparence, de l'Espagne chrétienne, en dépit de la présence d'autres cultures. La notion de *limpieza de sangre* (pureté du sang) et les images phobiques liées à cette notion sont une constante de l'imaginaire et du langage théâtral en Espagne justement à partir du XVI^e siècle.

Pour revenir à l'œuvre de Miguel de Cervantes, c'est précisément à la lumière de ces réflexions qu'il convient de lire et d'interpréter l'intervention du fleuve Duero dans *El cerco de Numancia*, du fait des omissions qu'on y retrouve. Le personnage allégorique de l'Espagne, qui désespère de la fin désormais proche de Numance et de ses citoyens, demande l'aide du fleuve. Elle lui demande de sortir de son lit et de tuer les Romains en train de creuser le fossé. L'Espagne demande avec fierté au ciel d'accorder la liberté que ses gens méritent après tant d'injustices.

España:

Con justísimo título se emplea
En mí el rigor de tantas penas fieras,
Pues mis famosos hijos y valientes
Andan entre sí mismos diferentes.
Jamás en su provecho concertaron
Los divididos ánimos furiosos,
Antes entonces más los apartaron
Cuando se vieron más menesterosos.
Y ansí con sus discordias convidaron
Los *bárbaros* de pechos cudiciosos
A venir a entregarse en mis riquezas,

²⁶² Vanoli Alessandro, *La Spagna dalle tre culture*, Bologne : Il Mulino, 2006.

L'Espagne décrit son histoire, une histoire marquée par l'esclavage et la soumission à différents peuples, tels les Phéniciens et les Grecs. Du fait de son histoire notamment, l'Espagne est habitée par des populations différentes, dont la séparation et l'isolement sont une des causes de son malheur actuel. Mais ce sont notamment ses richesses qui ont attiré « les barbares aux poitrines avides ». Qui sont ces barbares auxquels l'Espagne se réfère ? La question est complexe. On peut penser que le terme se réfère aux Romains, dès lors que les *Numantinos* qualifient plusieurs fois les Romains de *codiciosos* (avides). De plus, aux yeux des *Numantinos* comme à ceux des Romains, le stratagème du fossé représente une ruse insolite, dont on trouve peu d'exemples dans l'histoire. Bref, il s'agit d'un comportement *étrange*, d'un choix *étrange*.

Le sentiment d'étrangeté qui accompagne la perception espagnole du siège parcourt toute la pièce et constitue un élément fondamental dans l'analyse du concept de « barbarie » dans cette œuvre.

España:

Mas ¡ay! que el enemigo la [Numancia] ha cercado
No sólo con las armas contrapuestas
Al flaco muro suyo, mas ha obrado
Con diligencia estraña y manos prestas,
Que un foso por la margen concertado
Rodea la ciudad por llano y cuestras²⁶⁴

Qualifier le comportement romain d'étrange révèle au moins une double intention de la part de l'auteur. Celui-ci souligne l'altérité des Romains

²⁶³ « Très justement se produit/ En moi la rigueur de nombreuses peines fières, / Comme mes fils célèbres et valeureux/ Marchent entre eux différents./ Jamais pour son profit concordèrent/ Les esprits divisés et furieux,/ Avant ce temps-là plus les séparèrent / Lorsqu'ils se trouvèrent les plus besogneux./ Et ainsi avec leurs discordes invitèrent/ Les barbares aux poitrines avides/ À venir s'adonner à mes richesses/ En usant envers moi et eux mille cruautés » , in Cervantes, *op. cit.*, (I, 373-384).

²⁶⁴ « Mais, oh ! l'ennemi l'a [Numancia] encerclé/ Non seulement en opposant ses armes/ à son mur maigre, mais il a agit/ avec soin étrange et mains rapides,/ Qu'un fossé creusé aux marges/ Entoure la ville, les plaines et côtes » , in *ibid.*, (I, 401-406).

par rapport aux *Numantinos*, puisqu'en espagnol le mot *extraño-extraño* (étrange) a la même racine que l'adjectif *extranjero* (étranger). L'emploi si fréquent de ce mot a donc pour but de faire ressortir que, pour les *Numantinos*, les Romains sont d'abord des ennemis et des étrangers. Cependant, ce mot illustre en même temps l'altérité en tant que diversité ethnique et notamment culturelle des Romains et des Celtibères. Scipion le souligne dès sa réplique sur la nature de la guerre, une guerre au cours si long et étrange (« guerra de curso tan extraño y largo »²⁶⁵), et sur la paresse des soldats (« ¿Qué flojedad es ésta tan extraña? »)²⁶⁶. Le sentiment d'étrangeté parcourt la pièce et constitue un de ses thèmes principaux. S'il rentre pour les Romains dans le cadre de l'exotisme exercé sur les soldats par ces lieux aux frontières de l'Europe occidentale, pour les Celtibères, ce sont en revanche les actions des Romains qui révèlent une certaine étrangeté, une ruse qui s'oppose à la naïveté des *Numantinos*, une altérité à laquelle ils ne sont pas préparés.

Les actions des Romains reçoivent en outre la faveur des dieux²⁶⁷, comme le confirment les oblations faites par les habitants de Numance. Ce qui de prime abord apparaît comme un exemple de la ruse romaine devient un dessein de la volonté des dieux, du ciel ou du destin. Les Romains agissent de façon différente par rapport aux *Numantinos* et aux Espagnols. Cette différence tient à la *ruse* romaine, au recours à un stratagème en lieu et place du combat au corps à corps (le combat singulier) caractéristique de la culture espagnole ou plutôt celtibérienne. Cette diversité est mise en lumière par le syntagme « diligencia extraña »²⁶⁸ qui évoque le discours initial de Scipion. Dans son discours à l'armée romaine, Scipion avait attiré l'attention de ses soldats sur l'importance de la guerre en tant que

²⁶⁵ « une guerre au cours étrange et long », in *ibid.*, (I, 5).

²⁶⁶ « Qu'est cette mollesse si étrange ? », in *ibid.*, (I, 85).

²⁶⁷ Remarquons à ce propos que, dans la pièce, les Celtibères adorent les mêmes dieux que les Romains, notamment Jupiter. Il s'agit probablement, selon l'éditeur Marrast également, d'une faute de Cervantes qui cependant ne change pas le rapport dialectique concernant la diversité culturelle et ethnique entre Romains et Celtibères.

²⁶⁸ « une habileté étrange »

« diligencia »²⁶⁹, une discipline capable de soigner les vices des hommes paresseux. Les soldats qui ne sont pas engagés dans une guerre changent et se conduisent en *barbares*, ils tombent dans un état de barbarie en consacrant leurs jours aux plaisirs et en oubliant la dimension civique de leur rôle et la mission civilisatrice de Rome. Du fait de la discipline qui la gouverne, la guerre peut, en tant qu'action, ramener les soldats romains au degré d'humanité qui est le propre de l'homme accompli et civique.

Le thème de l'étrangeté, l'inexorabilité de la conquête romaine de la péninsule en dépit de la valeur des Hispaniques, tous ces aspects émergent de la lamentation du personnage de l'Espagne et de son appel au fleuve Duero. Tels deux amants désespérés et deux alliés loyaux, la terre et le fleuve espagnols partagent la prophétie quant à l'avenir de la péninsule, ce qui pour Cervantes et le public espagnol du XVI^e siècle représente le passé archaïque de l'Espagne, et pas seulement. Dans sa réponse, le personnage du Duero évoque les faits qui vont se produire après la conquête romaine pour arriver à l'époque contemporaine au dramaturge, du II^e siècle avant J.-C. à la seconde moitié du XVI^e siècle. Il s'agit d'un épitomé de l'histoire nationale de l'Espagne, qui à l'avenir sera gouvernée par un peuple capable de vaincre les Romains et d'instaurer un royaume durable et fort, à savoir les Goths. La défaite de l'Espagne n'est que temporaire et précède l'affirmation de l'Espagne en tant que nation la plus puissante d'Europe.

Duero:

De remotas naciones venir veo
Gentes que habitarán tu dulce seno
Después que, como quiere tu deseo,
Habrán a los romanos puesto freno.
Godos serán que con vistoso arreo,
Dejando de su fama el mundo lleno
Vendrán a recogerse en tus entrañas,
Dando de nuevo vida a sus hazañas.
Estas injurias vengará la mano
Del fiero Atila en tiempos venideros,

²⁶⁹ « La pereza, fortuna baja cría; /la diligencia, imperio y monarquía », in *ibid.*, (I, 159-160).

Poniendo al pueblo tan feroz romano
 Sujeto a obedecer todos sus fueros
 Y portillos abriendo en Vaticano,
 Tus bravos hijos, y otros extranjeros,
 Harán que para huir lleva la planta
 El gran piloto de la nave santa.
 Y también vendrá tiempo en que se mire
 Estar blandiendo el español cuchillo
 Sobre el cuello romano, y que respire
 Sólo por la bontad de su caudillo²⁷⁰

Dans sa réponse, le Duero reprend certains éléments et thèmes principaux de l'appel de l'Espagne pour exprimer le contraire, faisant glisser le sens du négatif au positif. En premier lieu, l'esclavage actuel du peuple hispanique auquel il oppose la victoire et la domination des Goths à l'avenir. À la défaite actuelle, le fleuve répond par la prophétie d'une victoire par des gens provenant de nations lointaines : *les barbares*. Un glissement s'opère précisément à partir de ce moment en ce qui concerne tant le point de vue centré sur l'Espagne que sur ce que Rome représente. Par l'évocation de la figure du roi des Huns, Attila, le Duero rappelle la fin de l'empire romain d'Occident (476 après J.-C.) et la période trouble et complexe des invasions barbares, plus particulièrement la phase des migrations en Europe à partir du IV^e siècle. Les invasions des Huns et autres peuples germaniques inaugurent cette phase de bouleversement des frontières de l'empire et sont annonciatrices, avec d'autres causes, de la fin de l'empire. Pour revenir à la pièce cervantine, on perçoit dans le discours du Duero un glissement dans la description de l'histoire romaine et du sens des invasions barbares. Les Goths sont notamment représentés comme un des peuples provenant des « nations éloignées », arrivés en Europe à partir du IV^e-V^e siècle. Les Goths se sont établis en Espagne. Dans la traduction poétique des migrations des

²⁷⁰ « Je vois venir de nations lointaines/ Des gens qui habiteront dans ta douce poitrine/ Après que, selon ton désir, ils auront mis un frein aux Romains./ Ce seront les Goths, ceux qui avec un pas voyant/ En laissant le monde plein de leur gloire/ Viendront se recueillir dans ton ventre,/ En te donnant la vie par leurs gestes./ Ces injures vengera la main/ Du fier Attila dans l'avenir/ En soumettant le peuple romain féroce/ obligé d'obéir en ouvrant tous ses forums/ Et ses portes en Vatican,/ Tes bons fils, et d'autres étrangers,/ Feront dans la fuite soulever la plante/ Au grand pilote du vaisseau saint./ Et encore viendra un temps où l'on verra/ Brandir le couteau espagnol/ sur le cou romain, et qu'il respire/ Seulement pour la bonté de son chef » , in *ibid.*, (I, 473-492).

Wisigoths donnée par Cervantes, c'est l'Espagne qui les a accueillis dans sa « douce poitrine », telle une jeune femme attendant l'arrivée de son bien-aimé. L'arrivée des Goths en Espagne est donc décrite de façon poétique pour souligner la relation étroite et, pourrait-on dire, amoureuse, entre le sol espagnol et le peuple gothique. L'union du sol espagnol et des Goths a entraîné la renaissance de la culture et du peuple espagnols qui avaient été détruits par les Romains. Les Goths sont en outre ceux qui ont mis fin à l'empire romain et se sont ensuite réfugiés dans la péninsule ibérique. Ils sont considérés dans ce passage comme les héritiers, les descendants des *Numantinos*. Dans le cadre de la relecture de l'histoire proposée par Cervantes, les Goths ont su restituer à l'Espagne la gloire que la cruauté des Romains lui avait enlevée, une cruauté qui a dépouillé les Romains de leur humanité. Deux caractéristiques principales font ressortir la « barbarie morale » des Romains : d'une part leur *codicia*, c'est-à-dire leur avidité morale, leur intérêt exclusif pour la richesse, la conquête à tout prix, de l'autre la *cobardía*, la couardise qui s'exprime par le refus du combat, le refus de la guerre en faveur d'un stratagème, d'une ruse. Au-delà, la cruauté romaine s'exprime par le choix de priver les ennemis de nourriture, de les condamner à mourir sans combattre.

Le royaume des Goths en Espagne, ou plus précisément des Wisigoths, occupe une période de deux siècles, approximativement de 507 à 711 après J.-C. Les Goths appartenaient à la famille des peuples germaniques d'orient. Leur chef et ancien roi Alaric est l'auteur du premier sac de Rome de 410 lors des guerres entre Romains et barbares en Italie. Les Wisigoths s'établissent successivement autour de la région de l'Aquitaine, dont la capitale est Toulouse, jusqu'à la première décennie du VI^e siècle. En raison de l'avancée des Francs et de leur conquête de l'Aquitaine, les Wisigoths se déplacent encore et se fixent en Espagne, où ils fondent un royaume qui a pour capitale Tolède.

L'histoire de la domination wisigothique en Espagne est donc interprétée de façon positive par Cervantes. L'ethnographie nationale proposée par le dramaturge montre en outre le processus herméneutique de réception du passé barbare espagnol et européen. Chez Cervantes, le

royaume des Goths redonne vie à la nation espagnole après la destruction opérée par les Romains. La question ethnique et anthropologique devient dès lors fondamentale. En quels termes peut-on parler du peuple espagnol ? La pièce de Cervantes pose précisément cette question. Faut-il voir les Goths comme les descendants des Celtibères, dont la civilisation et la culture ont été détruites ? Cervantes semble répondre par l'affirmative à cette question. La définition de l'identité du peuple espagnol est étroitement liée au thème de la providence divine qui a décrété que l'Espagne, tel le phénix, renaîtra de ses cendres. De la destruction de Numance, on arrive à la renaissance du peuple espagnol au moyen de la migration des Goths, qui sont à la fois les descendants des Celtibères et les pères des Espagnols de l'époque de Cervantes. Le lien est tracé entre les Goths et les Espagnols de son temps par la référence aux deux sacs de Rome, le premier opéré par les Goths d'Alaric, le second en 1527 par Charles V et une armée de lansquenets, « Tus bravos hijos, y otros estranjeros »²⁷¹. Les deux sacs de Rome sont autant d'étapes marquantes de la défaite de Rome en tant qu'empire et pouvoir religieux et temporel (le Vatican), et des relations avec l'Espagne, de l'antiquité à l'âge contemporain au dramaturge.

Cervantes souligne les correspondances entre la *romanitas* du passé, déjà tachée de vices et d'avidité, et le comportement du pape Clément VII, « El gran piloto de la nave santa », qui attend la fin du siège à Castel Sant'Angelo. Le Duero décrit également la nature des rapports toujours problématiques entre Rome et l'Espagne après les guerres entre la France et l'Espagne pour la suprématie en Italie et en Europe (1521-1559). Les guerres entre la France et l'Espagne se concluent en 1559 par le traité de Cateau-Cambrésis qui décrète la domination espagnole sur la péninsule italienne, notamment dans le duché de Milan et le royaume de Naples. Les rapports entre l'empire espagnol et le Vatican restent problématiques même après l'abdication en 1558 de Charles V en faveur de son fils Philippe II, comme le montre peu après la référence au « grande Albano », « Duque de Alba ». Ce dernier avait vaincu en Italie l'armée française alliée au Vatican et avait choisi de ne pas piller Rome après la victoire. Le choix d'épargner la

²⁷¹ « Tes bons fils et d'autres étrangers »

ville met en lumière la précarité de la situation italienne et du Vatican notamment à la lumière des longues et exténuantes guerres qui ont altéré la physionomie politique et identitaire de la péninsule italienne, une physionomie fragmentaire qui la condamne à être considérée comme une terre de conquête par ces nations européennes. Dans le cadre d'un bouleversement historique de longue durée, le Duero renverse donc dans son discours la situation actuelle, avec une Espagne déchirée par les Romains, lesquels à leur tour seront conquis par les Espagnols. Après cette période troublée, les relations entre l'Église et la Couronne espagnole se font plus stables, notamment en raison de la dévotion religieuse de Philippe II et de l'identification d'un ennemi commun dans les Turcs, alors aux portes de l'Europe.

À l'avenir, « Católicos serán llamados todos [los reyes d'España], / sucesión digna de los fuertes godos »²⁷². Le lien entre le passé wisigothique et le royaume de Philippe II est confirmé à la fin de l'intervention du Duero. Ce passage est particulièrement important pour deux raisons au moins. En premier lieu, Cervantes oppose l'identité espagnole à celle romaine, mais il soutient aussi l'idée (et la thèse) que le peuple espagnol descend des Goths, qui ont su recréer l'identité et redonner son faste à l'ancien peuple hispanique. Les Goths ont vaincu Rome, mais ils ont aussi su recueillir son héritage en ce qui concerne les lois et la foi chrétienne. À la lumière de ces réflexions, on se rend compte chez Cervantes que le barbare n'est pas le Goth, mais bien plutôt le Romain cruel et couard, et que l'identité espagnole est souvent décrite par opposition à celle romaine et non dans le cadre d'un rapport de continuité entre les deux.

Les Espagnols gardent des origines gothiques. Dans une généalogie hypothétique de l'identité espagnole dans *El cerco de Numancia*, on retrouve les populations autochtones, les Celtibères, puis les Goths et finalement les Hispaniques, les Espagnols contemporains de Cervantes. Les Goths ne représentent pas seulement l'intermédiaire entre l'identité archaïque et l'identité accomplie de l'ère moderne. Ils constituent une civilisation *per se* et,

²⁷² « Catholiques seront appelés tous [les rois d'Espagne], / digne succession des forts Goths », in *ibid.*, (I, 505)

aux yeux notamment des Espagnols du XVI^e siècle hantés par la « limpieza de sangre », ils incarnent le dernier rempart de la civilisation espagnole avant l'invasion arabe du VIII^e siècle. La notion de « pureté de sang » a hanté la société espagnole notamment à partir de la fin du XV^e siècle. Il s'agissait de démontrer l'absence de racines musulmanes ou juives dans la famille d'appartenance, ce qui, dans la plupart des cas, était très difficile si l'on songe à l'état des institutions préposées à l'enregistrement des naissances et notamment par rapport à l'histoire nationale espagnole elle-même. Cependant, si une personne pouvait démontrer sa « limpieza de sangre », on se référait alors à cette personne par l'appellation « cristiano viejo », « véritable chrétien », autrement dit « un chrétien ancien ». Au cours de la période baroque notamment, l'épithète « godo » était synonyme de « noble » et de « cristiano viejo »²⁷³.

Il s'agit donc d'un glissement sémantique par rapport au signifié et à l'interprétation des invasions barbares et du Moyen Âge qu'on ne comprendrait pas sans l'élément manquant de la longue domination arabe en Espagne.

Dans le discours prophétique du fleuve Duero, la domination arabe, ou plus précisément les sept siècles de domination arabe en Espagne, ne sont pas mentionnés. La domination arabe en Espagne occupe la période qui va de 711 après J.-C. à 1492, année de la prise de Grenade, le dernier califat arabe sur la péninsule, par les troupes des rois catholiques. Il est très significatif que Cervantes ne mentionne pas dans l'épitomé poétique de l'histoire nationale espagnole la domination arabe, et ce pour deux raisons notamment. En premier lieu, le passage de la domination romaine à celle des Wisigoths constitue un prolongement du côté européen de l'histoire espagnole ; en second lieu, l'omission de la domination arabe rentre dans un projet de renforcement de l'identité espagnole au moment de la formation des états nationaux en Europe.

L'histoire récente de l'Espagne et de Cervantes est étroitement liée à la lutte contre les Turcs musulmans. Les guerres pour la domination en Italie

²⁷³ On reviendra sur ce sujet lors de l'analyse de la pièce de Lope de Vega, *El último godo*, notamment dans la *jornada primera* (le premier acte) de la pièce, où on assiste à la présentation du peuple des Goths et de leur roi, Rey Rodrigo.

qui ont opposé la Couronne espagnole, la monarchie française et la papauté, ont été interrompues en raison justement de la menace musulmane en Europe. De plus, l'histoire personnelle de Miguel de Cervantes est étroitement liée à la lutte contre les Turcs. Emprisonné à Alger, il a été libéré après des négociations longues et complexes qui ont nécessité la collaboration de sa famille en Espagne. La victoire de Lépante en 1571 constitue une étape fondamentale dans la formation de l'identité des différents états européens et dans le renforcement de l'identité européenne.

Comme Edward W. Said²⁷⁴ le remarque, les invasions arabes du VIII^e siècle produisent un déplacement du cœur culturel de l'Europe vers le nord. Ce glissement implique l'abandon de la zone méditerranéenne en faveur des régions d'Europe du Nord. Une des conséquences de ce processus est la réévaluation des éléments germaniques de la culture romaine et l'influence germanique dans l'histoire et l'identité européennes en tant qu'entité géographique, politique, religieuse et culturelle, en opposition à l'Orient et à la culture arabe et musulmane ou, autrement dit, aux figurations et aux fictions d'une culture « autre » en rapport de laquelle l'identité européenne se sent menacée.

Le silence de Cervantes quant aux siècles de domination arabe en Espagne ne peut s'expliquer que par la volonté d'occulter, voire quasiment d'effacer, les siècles de cohabitation entre Espagnols et Arabes, sans oublier la présence des communautés juives. Dans son étude sur les trois cultures chrétienne, musulmane et juive en Espagne, Alessandro Vanoli souligne leur coexistence et leur interrelation fréquente sur le territoire espagnol. S'il en a résulté la compénétration de certains éléments, par exemple de la culture musulmane dans la culture chrétienne ou juive, la cohabitation de ces trois cultures n'a pas été violente, elle n'a pas produit d'épisodes de violence jusqu'aux phases marquantes de la *Reconquista*, notamment à partir du XII^e siècle.

Si une interaction au niveau culturel existait entre ces trois cultures, la situation était plus complexe au niveau politique. Sous la domination wisigothique déjà, des lois avaient été promulguées contre les juifs (défense

²⁷⁴ Said Edward W., *op. cit.* p. 56-77.

d'observer le culte, restriction des droits des juifs sur le territoire). Après la conquête arabe en Espagne et l'installation de la famille des Omeyyades, l'administration des régions soumises a profondément changé en ce qui concerne également le côté culturel et religieux. En Ibérie, le passage du pouvoir de la noblesse gothique à l'administration musulmane fut interprété comme une libération. Personne n'eut à changer de religion du fait de la présence de nouveaux gouverneurs.

À partir du VIII^e siècle, les nouveaux gouverneurs ont poursuivi comme objectif fondamental de la politique arabe en Espagne la création d'une zone désarticulée et dépeuplée dans le nord de la péninsule, afin de dissuader l'ennemi et décourager ses attaques. Le nord de la péninsule a toujours constitué un territoire à la gestion très complexe, en raison notamment de la physionomie du territoire. La domination arabe sur la péninsule s'arrêtait au nord de Tolède. Les régions de la Castille et du León, le centre et le nord du Portugal, la Galice, les Asturies, la Navarre et les contés basques du nord étaient exempts de la domination arabe. Les tentatives de conquérir les régions du nord de l'Espagne échouèrent tant en raison de l'âpreté du territoire que du faible nombre de soldats musulmans. C'est précisément dans ces régions que la noblesse gothique se réfugia, et c'est à partir des royaumes du centre et du nord que la *Reconquista* commença. Le désert du Duero a en effet permis les premières tentatives de repeuplement par de petits états chrétiens. Parmi eux, la région des Asturies a vu son importance croître au niveau stratégique et politique, en particulier à partir du XI^e siècle²⁷⁵.

Ce bref excursus sur la situation géographique et politique complexe de l'Espagne à partir de la fin de la domination wisigothique témoigne de la conscience chez Cervantes de restituer une reconstruction partielle de l'histoire nationale, en rapport de laquelle le dramaturge a fait un choix très connoté du point de vue idéologique : il a choisi de ne pas mentionner la domination arabe, pas plus que le processus de reconquête du pays, préférant évoquer la récente annexion du Portugal à la Couronne espagnole,

²⁷⁵ Pour les notions concernant l'histoire de l'Espagne, citons García de Cortázar Fernando, Gonzáles Vesga José Manuel, *Storia della Spagna. Dalle origini al ritorno della democrazia*, Milan : Bompiani, 1997.

œuvre de Philippe II en 1580, quelques années avant la composition d'*El cerco de Numancia*.

Duero:

Un rey será, de cuyo intento sano
Grandes cosas me muestra el pensamiento,
Será llamado, siendo suyo el mundo
El segundo Felipe sin segundo.
Debajo de este imperio tan dichoso
Serán a una corona reducidos,
Por bien universal y a tu reposo
Tus reinos hasta entonces divididos:
El girón lusitano tan famoso,
Que un tiempo se cortó de los vestidos
De la ilustre Castilla, ha de zurcirse
De nuevo, y a su estado antiguo unirse²⁷⁶

Dans une représentation poétique très suggestive, l'Espagne est décrite comme une robe déchirée dans une époque lointaine. Une robe qui a été raccourcie, une nation qui a été divisée. Le dramaturge ne donne pas d'informations sur l'auteur ou les auteurs d'une telle division. Cependant, le roi Philippe II a donné à l'état espagnol sa forme ancienne, en unifiant la nation, la Castille, synecdoque de l'Espagne, et le Portugal, ramenés à leur forme ancienne, comme le souligne la juxtaposition des termes « nuevo » et « antiguo » dans le dernier vers.

L'intervention du Duero par laquelle se termine la *jornada primera* d'*El Cerco de Numancia*, constitue un moment fondamental de la pièce, assurément le plus singulier : à partir de la *jornada segunda* et dans la *tercera*, l'action principale, le siège de la ville, va se développer sans interruption jusqu'à la *cuarta jornada*, qui clôt la pièce. C'est justement à la fin de la pièce, après la mort du jeune Bariato et les louanges faites par Scipion de la vertu des *Numantinos*, qu'on assiste à l'apparition du

²⁷⁶ « Un roi sera, dont le juste but/ De grandes choses me montre la pensée,/ Sera appelé, étant sien le monde,/ Le second Philippe sans second./ Sous cet empire si heureux/ Seront sous une couronne réduits/ Pour le bien universel et à ton repos/ Tes royaumes jusqu'en ce temps-là divisés :/ Le lambeau lusitain si célèbre,/ Qui une fois s'enleva les vêtements/ De l'illustre Castille, doit être repris/ De nouveau, et à son état ancien s'unir », in Cervantes, *El cerco de Numancia*, op. cit., (I, 508-520).

personnage de la *Fama* (la Gloire, le Renom). La Gloire promet de diffuser dans le monde entier le récit des gestes des Espagnols de Numance et leur « fuerza no vencida »²⁷⁷, une force que n'ont pas vaincue les Romains suite au choix des *Numantinos* de se donner la mort pour ne pas se rendre à l'ennemi.

Fama:

Vaya mi clara voz de gente en gente,
Y en dulce et süavísimo sonido
Llene las almas d'un deseo ardiente
De eternizar un hecho tan subido [...]
Indicio ha dado esta no vista hazaña
Del valor que en los siglos venideros
Tendrán los hijos de la fuerte España
Hijos de tales padres herederos²⁷⁸

La conclusion de la *cuarta jornada* récapitule le discours du Duero prononcé à la fin de la *jornada primera*, avec en premier lieu la référence à la multitude et à la diversité des gens : le discours du fleuve Duero évoque la prophétie des invasions par des populations lointaines. Dans le soliloque de la Gloire, on observe un mouvement contraire : c'est la Gloire de Numance, de l'Espagne ancienne, qui passe d'une nation à l'autre. Comme dans une relation de réciprocité, l'arrivée de populations lointaines fait écho à la sortie de la Gloire des frontières nationales pour arriver à des peuples éloignés dans le temps et l'espace. La Gloire, finalement, confirme la relation très étroite entre les *Numantinos* de la pièce et les Espagnols du XVI^e siècle, notamment pour le public qui assiste à la représentation. Cette relation est soulignée par la répétition du mot *hijos*, les fils de l'Espagne ancienne qui sont les héritiers d'un passé glorieux.

Il existe cependant un autre thème étroitement lié à la notion ou plutôt à la myriade de significations de la barbarie : le suicide. Dans le cas de

²⁷⁷ « force non vaincue »

²⁷⁸ « Aille ma claire voix de gens en gens,/ Et d'un son doux et léger/ Combler les esprits d'un désir ardent/ D'éterniser un fait si longuement subi [...]/ Indice a donné cette entreprise non vue/ De la valeur que dans les siècles à venir/ Auront les fils de la forte Espagne/ Fils de tels pères héritiers », in *ibidem*, (IV, 2417-2420 ; 2433-2436).

l'histoire du siège de Numance, il s'agit d'un suicide de toute la population, un suicide collectif et politique. La dimension collective du suicide des *Numantinos* renvoie à une autre question, celle de son interprétation. Il s'agit de savoir si le suicide doit être considéré comme un geste barbare, d'évaluer s'il est en contradiction avec les vertus de la prudence et de la constance qui étaient célébrées à la Renaissance comme les vertus des princes. Au-delà, il faut établir si ce geste est en contradiction avec la morale chrétienne et donc avec l'image d'une Espagne « civique » dès ses origines.

Le suicide collectif des *Numantinos* représente en effet un exemple d'*extrema ratio*, un choix dicté par l'inflexibilité des positions romaines en ce qui concerne le siège de la ville et le destin malheureux de la population hispanique décrété par les épisodes *étranges* qui se sont produits au cours des cérémonies religieuses. C'est alors qu'ils recherchent un signe des dieux que des *Numantinos* assistent justement à un sortilège : un jeune homme mort de faim revient à la vie pendant quelques instants. Ceux qui le voient sortir de sa tombe sont épouvantés et, en même temps, gardent la volonté de sauver Numance. Le corps de l'homme mort surgit de la tombe et annonce la fin de sa ville et de ses habitants :

El cuerpo:

« No llevarán romanos la vitoria
De la fuerte Numancia, ni ella menos
Tendrá del enemigo triunfo o gloria
No entiendas que de paz habrá memoria
Que rabia alberga en su contrarios senos;
El amigo cuchillo, el homicida
De Numancia será, y será su vida »²⁷⁹.

Après cet épisode, les habitants de Numance comprennent la nature suicidaire, ou comme le dit Cervantes « *homicida* », de leur destin. Marquiño est le premier à se tuer en se jetant sur la tombe ouverte où gît le corps mort

²⁷⁹ « Les Romains ne seront pas victorieux/ De la forte Numancia, ni n'auront de l'ennemi le moindre triomphe ou gloire/ N'entends pas qu'elle aura mémoire de la paix/ Car la rage demeure dans ses seins adverses ;/ L'ami couteau, le meurtrier/ De Numancia sera, et sera sa vie », in *ibid.*, (II, 1073-1080).

du citoyen qui vient de parler. Son geste est d'abord interprété comme une erreur étrange (« un desatino estraño ») ; c'est une action que les autres ne peuvent encore comprendre mais qui les concerne tous. Dans le camp romain, le siège continue. Un jeune *Numantino* cherche pour la dernière fois à mettre fin à la guerre en proposant à Scipion un combat singulier entre un représentant de chaque armée, et en offrant de libérer les otages romains qui se trouvent à Numance. Scipion s'oppose au combat et réaffirme son intention de continuer le siège jusqu'à la capitulation de Numance.

Scipion:

« La fiera que en la jaula está encerrada
Por su selvatoquez y fuerza dura,
Si puede allí con maña ser domada
Y con el tiempo y medios de cordura,
Quien la dejase libre y desatada
Daría grandes muestras de locura.
Bestias sois, y por tales tales encerradas
Os tengo, donde habéis de ser domadas »²⁸⁰.

La violence verbale du général romain dépasse la violence vue et perçue jusque lors et constitue un des passages fondamentaux de la pièce en ce qui concerne la diversité culturelle entre Romains et Espagnols et la façon dont Cervantes la décrit. Aux yeux des Romains, les *Numantinos* ne sont que des bêtes féroces, des sauvages qu'il faut dompter, réduire en esclavage. Les mots de Scipion révèlent la pensée des Romains quant à la sauvagerie des peuples étrangers, et notamment des habitants de Numance. Ils sont sauvages, la sauvagerie (« salvatoquez ») est leur caractéristique principale. L'explosion de violence verbale de la part de Scipion coïncide avec le début de la chute morale et de la dérégulation sociale tant des Romains que des *Numantinos*. Dès lors, ce qui était une ruse des Romains devient un exemple de leur barbarisation morale et du comportement

²⁸⁰ « Le fauve qui est enfermé dans la cage/ Pour sa sauvagerie et force dure,/ Peut être dompté par l'adresse/ Et par le temps et les moyens de la sagesse,/ Qui le laisserait libre et déchaîné/ Ferait preuve de folie./ Vous êtes des bêtes, et en tant que telles enfermées/ Je vous tiens, où vous devez être domptées », in *ibid.*, (III, 1185-1192).

sauvage des Hispaniques. Caravino répond à Scipion et verbalise violemment la « barbarie » des Romains aux yeux des Hispaniques, une barbarie qui s'exprime notamment par leur cruauté, leur couardise et leur comportement tyrannique.

Caravino:

« ¿No escuchas más, cobarde? ¿Ya te escondes?

¿Enfádate la igual, justa batalla?

Mal con tu nombradía correspondes.

Mal podrás de este modo sustentalla.

En fin, como cobarde me respondes:

Cobardes sois, romanos, vil canalla,

Con vuestra muchedumbre confiados,

Y no en los destros brazos levantados.

¡Pérfidos, desleales, fementidos,

Cruelles, revoltosos y tiranos,

Ingratos, codiciosos, mal nacidos,

Pertinaces, feroces y villanos,

Adúlteros, infames, conocidos

Por de industriosas, más cobardes manos! »²⁸¹.

La répétition du mot « cobarde » (couard) véhicule en même temps le sentiment d'aliénation des *Numantinos*, proches de la mort sans pouvoir combattre. Les Romains ont confiance en leur supériorité numérique et non en la force de leur armée, qui, comme le dit Scipion au début de la pièce, est vicieuse et molle. Aux yeux des Hispaniques, les Romains représentent l'ennemi cruel, le barbare avide, celui qui est esclave de sa *vanitas*, de ses désirs (« codiciosos »). Dans ce passage, Cervantes semble supposer une discordance entre le renom des Romains et leur comportement réel, car ils restent couards en dépit de leur renom. Cependant, le processus de barbarisation des personnages romains s'exprime dans la pièce à travers

²⁸¹ « Tu n'écoutes plus, couard ? Tu te caches déjà ?/ L'égale, juste bataille te fâche ?/ Tu ne corresponds pas à ton renom./ Tu pourras difficilement le soutenir de cette façon/ À la fin, tu me réponds en couard :/ Vous êtes couards, les Romains, vile canaille,/ Confiants dans votre multitude/ Et non dans les bras adroits soulevés./ Perfides, turbulents et tyrans/ Ingrats, avides, mal nés,/ Obstinés, féroces et scélérats,/ Adultères, infâmes, connus/ par des mains adroites et les plus couardes ! », in *ibid.*, (III, 1201-1216).

leur obsession de la conquête de la ville et de ses richesses, et par la volonté de triompher de Numance en faisant de ses habitants des esclaves. L'humanité est absente du camp romain. Scipion lui-même, représenté ailleurs comme une des figures de la mesure et de la tempérance civique romaines²⁸², comme dans *Swphwnisba* de Gian Giorgio Trissino où il incarne les aspects positifs de la romanité, devient incapable chez Cervantes de se mesurer, de se tenir face à l'ennemi. Le dramaturge semble attribuer le comportement violent du général romain à la conscience de l'étrangeté de ses actions et de ses choix. Au-delà du discours initial à son armée, Scipion ne poursuit plus l'éthique guerrière romaine, mais plutôt la nature de ses désirs de victoire, et entreprend un parcours de barbarisation morale du soi.

Le refus de conclure la guerre par un combat à armes égales engendre la permanence de l'armée romaine dans un état indéfini d'*otium* et d'inactivité, et au-delà de perte de dimension collective, à l'inverse renforcée chez les *Numantinos*. L'expérience commune de la faim et la frustration engendrée par la stratégie guerrière romaine conduisent la population celtibérienne à une mise en scène de la violence contre l'ennemi commun, à travers le choix du cannibalisme. Dans la scène en question, la dimension collective de la population hispanique est mise en scène par plusieurs personnages : Lira, la jeune fiancée de Marandro, Teógenes, un jeune soldat, Caravino et une femme anonyme. La faim a déjà tué une partie de la population quand Teógenes propose le geste ultime :

Teógenes:

« Y para entretener por algún hora

La hambre que ya roe nuestros güesos

Haréis descuartizar luego a la hora

²⁸² La comparaison du personnage de Scipion dans *Swphwnisba* de Trissino et dans *El cerco de Numancia* permet de voir à quel point les deux figures sont différentes. Chez Trissino, Caton et Scipion incarnent la « civilisation » romaine, l'humanité, la retenue, le contrôle des passions et la conscience du pouvoir de la rhétorique également en guerre. Chez Trissino, Massinissa est le vrai « barbare » : la figure de l'incertitude et de la confusion des valeurs civiques et humaines, car aveuglé par sa pulsion de vengeance après le mariage manqué avec Sophonisba et ses conséquences sur le plan politique. Dans la pièce de Trissino, Scipion est donc une figure de la mesure et de la tempérance romaine, capable d'apaiser la « barbarie » de son allié carthaginois. Chez Trissino, Massinissa peut aussi être considéré doublement « barbare » puisqu'il trahit ses origines en s'alliant avec l'ennemi par excellence des Carthaginois, le Romain.

Esos tristes romanos que están presos,
Y sin del chico al grande hacer mejora,
Repártanse entre todos, que con esos
Serà nuestra comida celebrada
Por estraña, crüel, necesitada »²⁸³.

Ce passage très significatif témoigne de l'explosion ou plutôt de la nature de sauvagerie-barbarie du peuple celtibère, à travers la présence de pratiques primitives dans la culture des premiers peuples hispaniques. C'est justement la ligne de parenté établie par Cervantes depuis le début de la pièce, notamment à partir du dialogue entre l'Espagne et le Duero, qui confère au cannibalisme des *Numantinos* des significations particulières. Le choix de se nourrir des otages romains naît de la nécessité d'apaiser pour quelques heures, comme le souligne Teógenes, les assauts de la faim, alors le véritable ennemi des Hispaniques. Les Romains ne parviennent à entrer dans la ville qu'à la fin, s'apercevant alors qu'il ne reste ni richesses ni otages après le suicide du dernier *Numantino* Bariato, mais la faim est toujours présente, toujours menaçante, comme une guerrière regardant la fin de Numance de l'intérieur.

La faim rentre dans le cadre de la poétique de l'espace tracée par Cervantes, où l'on retrouve l'opposition entre le camp romain esclave des plaisirs et des vices, et des *Numantinos* tourmentés par la faim, une présence qui devient presque réelle au fil de la mise en scène. Le projet d'assassinat puis de préparation du repas macabre prend les traits d'une violence néanmoins contrôlée, maîtrisée. Le repas doit être réparti entre tous les habitants, sans différences ni exceptions. Les Romains destinés au sacrifice sont décrits comme des êtres tristes, malheureux : il semble ainsi que les *Numantinos* soient encore capables de pitié, même si leur fin est proche. Le repas obtenu par la violence et avec la vie des otages romains, un repas étrange, cruel, nécessaire, restera dans la mémoire collective des Romains.

²⁸³ « Et pour entretenir pendant quelques heures/ La faim qui déjà ronge nos os/ Vous ferez équarrir ensuite à la juste heure/ Ces tristes Romains qui ont été pris,/ Et sans faire de distinction entre le petit et le grand/ Se partagent entre tous, car à traveux eux,/ Notre repas sera célébré/ En étrange, cruel, nécessaire », in *ibid.*, (III, 1434-1441).

La scène du cannibalisme, ou précisément de l'acte préparatoire, la proposition d'écarteler et de manger les otages romains pour apaiser la faim et faire reculer la mort, cette scène renvoie à l'influence des récits de voyage et aux traités sur le Nouveau Monde rédigés au XVI^e siècle. Pensons à ce titre à l'influence de l'œuvre de Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*²⁸⁴ (1542). Le texte de Las Casas, analysé au chapitre précédent, offre plusieurs instruments herméneutiques pour comprendre et interpréter l'autre facette de la dimension rhétorique de la *Conquista*, c'est-à-dire la façon dont les auteurs royaux ont décrit, chargé, réécrit, falsifié, caché, effacé, et finalement resignifié la réalité de la conquête de l'Amérique²⁸⁵.

Plusieurs points communs existent entre l'œuvre de dénonciation de Bartolomé de Las Casas et la pièce de Cervantes. Tout d'abord, il y a une convergence de thèmes : le thème de la destruction, de la violence des conquérants, de l'incommunicabilité des parties impliquées dans le combat, de la faim à travers notamment la privation de nourriture par les conquérants, et enfin du suicide. La relation qui lie les deux œuvres au niveau thématique nous permet de tenter de reconstruire une axiologie hypothétique des valeurs qui forment l'idée de « civilisation » et de « barbarie » en Espagne au XVI^e siècle. L'œuvre de Las Casas est connue pour la dénonciation amère des cruautés commises par les Espagnols dans le Nouveau Monde. La brièveté même de l'œuvre fait partie du projet de Las Casas de présenter au roi Charles V le véritable et donc effrayant état des relations entre les Espagnols et les populations indigènes. L'auteur ne cherchait pas à rédiger une œuvre élevée du point de vue littéraire, mais plutôt à faire un récit véritable né de l'urgence, de la nécessité de prendre conscience, de mémoriser, de *voir* une réalité qui est en train de condamner les Espagnols, de les « barbariser ». Les Espagnols décrits par Las Casas sont en effet plus

²⁸⁴ Las Casas Bartolomé de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542), édition établie par Isacio Pérez Fernández, Madrid : Tecnos, 1992.

²⁸⁵ Citons à ce propos l'étude de Piero Menarini sur le récit de la *Conquista*, notamment dans l'œuvre de Francisco López de Gómara, in Menarini Piero, *Narrare la conquista*. « L'Historia general de las Indias » di Francisco López de Gómara, Bologne : Il Capitello del Sole, 1999.

« barbares » que les barbares de l'antiquité classique, plus sauvages que les habitants originels de ces territoires.

La dimension visuelle de l'œuvre de Las Casas est évidente et s'exprime d'abord par la brièveté de l'œuvre, qui peut être lue en un jour, mais plus encore par le fait que l'auteur affirme plusieurs fois que ce qu'il a écrit est vrai parce qu'il a vu, participé directement aux faits. À la différence des œuvres des autres historiographes de la cour de Charles V et de Philippe II, la vérité devient chez Las Casas une condition qui dépend du témoignage issu de l'expérience du narrateur sur le territoire. Chez Las Casas, l'ancienne distinction entre « testigo de oído » et « testigo de vista », à savoir entre une personne qui a entendu un fait raconté par une autre personne qui a vu et vécu une expérience en Amérique et celle qui a vu en personne les événements dont elle parle, change la perspective et l'approche de la narration de la *Conquista*. En même temps, on retrouve le paradigme historiographique d'Hérodote sous une forme plus moderne, actualisée. Un second résultat de ce changement de point de vue par rapport à la narration historique concerne la valeur littéraire de l'œuvre : la brièveté de la composition devient une garantie de vérité des faits rapportés, mais en même temps une des causes de son masque d'ornements rhétoriques.

Le résultat le plus immédiat de ce changement de point de vue touche au fait de privilégier l'aspect moral du récit historique : par son œuvre, Las Casas entend informer le roi des événements tragiques qui se sont produits en Amérique et de la violence injustifiée qui les a accompagnés. Plus encore, il entend rendre compte du fait que ces événements ne sont pas terminés et se poursuivent alors qu'il rédige la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542). L'œuvre constitue une dénonciation des atrocités commises dans le Nouveau Monde et une mise en garde faite à la cour et à la société espagnole, voire même européenne, quant au processus de « barbarisation » à l'œuvre chez les Espagnols engagés dans la *Conquista* et de « barbarisation » parallèle de leurs concitoyens. La prise de conscience des « matanzas y estragos »²⁸⁶ en Amérique devient une prise de conscience de l'humanité perdue en raison de l'avidité, du désir d'accumuler

²⁸⁶ « les assassinats et les massacres », ou tout simplement « les massacres ».

des richesses, de voler les populations indigènes et de piller leurs territoires, en cachant ces actions au nom de la religion et de la christianisation des populations du Nouveau Monde. L'œuvre courageuse de Las Casas fait apparaître le désir de raconter une histoire qui puisse redonner à son peuple une humanité, ainsi qu'un appel à reconsidérer la *Conquista* du point de vue humain, historique, moral et religieux. Il est bien connu que la pensée de Las Casas est à l'origine de la notion de « leyenda negra » (« légende sombre ») de l'administration et de la présence espagnole en Amérique, qui circula en Europe à partir du XVI^e siècle. Cependant, comme le remarque Isacio Pérez Fernández, « El padre Las Casas, con su *Brevísima* no inventó una “leyenda negra”, sino que escribió una “historia negra”; o mejor dicho, algunas muestras de la realidad negra de las conquistas que no hay manera de blanquear²⁸⁷ ».

Il importe aussi de souligner la valeur « domestique » de l'œuvre de Las Casas, une œuvre écrite dans le Nouveau Monde, mais qui raconte plutôt l'état de « barbarisation » de l'Espagne et de l'Europe. Un état de « barbarisation » couvert par l'idéologie de la « civilisation européenne ». Dans un passage de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Las Casas décrit la fausseté avec laquelle les Espagnols prétendent apporter la « civilisation » dans le Nouveau Monde. Ce processus de « civilisation » se déroulait selon trois phases/objectifs principaux : le peuplement (« poblar »), la prédication de l'Évangile et la conversion des populations indigènes (« requerimiento »), et le maintien/renforcement de l'équilibre dans ces territoires²⁸⁸.

Cependant, ce que Las Casas décrit dans son œuvre est l'histoire du dépeuplement progressif des territoires américains après le passage et les cruautés des Espagnols. Le dépeuplement suit les déplacements, les routes

²⁸⁷ « Avec sa *Brevísima*, le Père Las Casas n'a pas inventé une « légende noire », il a plutôt écrit une « histoire noire » ou, autrement dit, certains aspects de la réalité noire des conquêtes qu'on ne peut effacer », Ignacio Pérez Fernández, « Estudio Preliminar », dans Bartolomé de Las Casas, *op. cit.*, p. XX.

²⁸⁸ Dans ses études sur l'œuvre de Francisco López de Gómara, historien à la cour espagnole, Piero Menarini a montré que dans sa défense des actes de Hernán Cortés ces trois objectifs étaient confirmés et resignifiés constamment. Ils rentraient en effet dans le projet rhétorique de réhabilitation/sanctification de l'image de Cortés.

des navires de la Couronne : les îles des Antilles tout d'abord, puis les régions continentales de la Nueva España et notamment du Mexique.

« Todas estas universas e infinitas gentes *a todo genere* crío Dios las más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas y fidelísimas a sus señores naturales e a los cristianos a quien sirven, más humildes, más pacientes, más pacíficas e quietas, sin rencillas ni bollicios, no rijosos, no querulosos, sin rancores sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo »²⁸⁹.

Il convient aussi de souligner l'étroite relation qui lie l'œuvre de Cervantes au modèle européenne de la tragédie de Trissino. En effet, le sujet d'*El cerco de Numancia* se rattache au sujet de *Swphwnisba* de Trissino pour ce qui est de la mise en scène du siège perpétré par l'armée romaine à l'égard d'une ville étrangère, qui rentre malheureusement dans le cadre des projets de conquête romains : dans le cas de la tragédie italienne, le siège est perpétré à l'égard d'une ville carthaginoise, alors que Cervantes décrit le siège du village espagnol de Numance. Les correspondances entre les deux œuvres sont nombreuses : choix de la période historique, mise en scène d'un personnage aussi complexe que Scipion, choix de la mort volontaire des adversaires des Romains, à savoir la protagoniste homonyme de la pièce de Trissino et tous les habitants du village de Numance dans celle de Cervantes.

La dimension collective rapportée à la mort volontaire pouvait donc permettre la représentation du suicide politique, tant dans la pièce shakespearienne que dans celle de Cervantes. *La Numancia* (drame écrit entre 1581 et 1583) met en effet en scène la célébration du suicide comme contestation politique, une mort commune provoquée par la volonté civique de ne pas se rendre, de ne pas sacrifier son identité au dominateur violent, les Romains. L'auteur raconte un épisode de l'histoire espagnole où les

²⁸⁹ « Parmi toutes ces gens infinies *a todo genere*, Dieu créa les plus simples, sans méchancetés ni duplicités, les plus obéissantes et les plus fidèles à leurs seigneurs naturels et aux chrétiens qu'ils servent ; les plus humbles, les plus patientes, les plus pacifiques et tranquilles, sans discordes, qui ne sont pas bagarreurs, ni querelleurs, sans rancune, sans haine, sans désirer vengeance au monde », in Bartolomé de Las Casas, *op. cit.*

Romains mêmes deviennent la partie adverse dans un combat pour la défense de la cité de Numance (153-133 avant J.-C.).

L'insurrection morale shakespearienne se transforme chez Cervantes en siège, *el cerco*, où les remparts citoyens deviennent métonymie du siège moral du peuple espagnol condamné à la défaite. L'interprétation donnée par l'éditeur espagnol de *Numancia* est intéressante : « Podría incluso pensarse en un designio que siviera para engarzar los dos imperios, porque tal como Roma – la heredera de Grecia – llegó luego a subyugar a Grecia, así España – la heredera de Roma – vuelve en el siglo XVI a subyugar a Roma »²⁹⁰. Cette hypothèse est sans doute vraie en ce qui concerne ses effets, mais non ses causes, puisque si Cervantes se sert de l'analogie entre la Grèce et la Rome anciennes et l'Espagne actuelle, il n'établit pas dans la pièce de relation de descendance ou de parenté entre Grecs, Romains et Espagnols. L'opération de reconstruction de l'ethnographie espagnole que Cervantes propose dans cette pièce est tout à fait différente : il propose une relation de parenté, donc d'ancêtres/descendants entre les *Numantinos*, population celtibère, les Goths qui mettent fin à l'empire romain et les Espagnols du XVI^e siècle qui, comme les Goths « barbares », ont vaincu Rome, dans le cadre de l'image de Rome au XVI^e siècle, du Vatican et de la Papauté. Il est indéniable que le discours canonique et canonisé sur les civilisations du passé, la Grèce et Rome, apparaît dans tout discours des origines. Et cependant Cervantes propose une généalogie tout à fait novatrice et étonnante dont on ne trouve que peu d'exemples dans le théâtre espagnol et européen. Dans son ethnographie de l'Espagne, il y a donc la lignée des populations autochtones et celle des conquérants. Les Goths ne sont pas vus comme des conquérants de l'Espagne, mais plutôt comme d'illustres populations qui se sont réfugiées au cœur de la péninsule ibérique. Un fil rouge relie les Goths du passé et les Espagnols actuels, non seulement du fait de leur rapport de descendance, mais aussi en raison des

²⁹⁰ « On pourrait aussi penser à un dessein pour lier les deux empires : comme Rome – héritière de la Grèce – arriva à soumettre la Grèce, l'Espagne – héritière de Rome – arrive à soumettre Rome », in « Introducción » in Miguel de Cervantes y Saavedra, *La Numancia*, Madrid : Alianza Editorial, 1996, p. III.

significations que le mot « godo » a prises au XVI^e siècle et qu'il prendra au siècle suivant.

La lutte entre les Romains et la population de Numance dure depuis 20 ans et le général Scipion, déterminé à conquérir la cité, refuse d'engager un duel avec Caravino, le gouverneur de la ville espagnole. Après la dernière attaque manquée, le peuple espagnol déclare son intention ultime, unique solution pour que la guerre se termine : la mort collective de tous les Numantinos. La défaite approche et les Romains victorieux demandent leur triomphe, mais la dignité politique et humaine des citoyens prononce d'une seule voix, celle d'un citoyen anonyme, son intention :

« Si con esto acabara nuestro daño,
Pudiéramos llevarlo con paciencia;
Mas, ay!, que se ha de dar, si no me engaño,
De que muramos todos cruel sentencia.
Primero que el rigor bárbaro extraño
Muestre en nuestra gargantas su inclemencia,
Verdugos de nosotros nuestras manos
Serán, y no los pérfidos romanos »²⁹¹.

De la perspective impériale espagnole du XVI^e siècle, les Romains n'étaient pas un symbole de noblesse et de pitié, mais plutôt une armée désireuse de nouvelles conquêtes et de prisonniers à montrer en triomphe. De ce point de vue donc, la volonté de mettre en scène la victoire romaine sur le vertueux peuple espagnol suicidé est légitimée par la fonction proleptique du récit de l'auteur : le suicide commun auquel assiste le spectateur de la Renaissance annonce la juste suprématie espagnole contemporaine.

La main qui tue, encore une fois, devient dispensatrice d'une mort juste et vertueuse, car choisie par la volonté populaire. Terre brûlée et corps sans vie demeurent à l'intérieur des murs de Numance ; face à Scipion, le jeune

²⁹¹ « Si par cela finissait notre dommage, / Nous pourrions le supporter avec patience ; Mais, oh !, il faut que se réalise, si je ne me trompe pas, / une sentence cruelle et que nous mourions tous./ D'abord que la rigueur barbare étrange/ Montre à nos gorges son inclemence,/ Bourreaux de nous-mêmes nos mains/ Seront, et non les perfides Romains », in Cervantes, *op. cit.*, (III, ii, 1672-1679).

Bariato, le dernier Espagnol, déclare sa liberté avant de se jeter de la tour de la ville. Une mort libre, choisie, digne :

« Patria querida, pueblo desdichado,
No temas ni imagines qui me admire
De lo que debo hacer, en ti engendrado,
Ni que promesa o miedo me retire,
Ora me falte el suelo, el cielo, el hado;
Ora a vencerme todo el mundo aspire;
Que imposible será que yo no haga
A tu valor la merecida paga »²⁹².

Le suicide de Bariato²⁹³ est considéré par Scipion comme une preuve de noblesse et de dévouement à la cause de la patrie et de la liberté. Le suicide des citoyens de Numance peut être représenté à travers ses motivations civiques : dans ce cas, le suicide devient sacrifice collectif d'un peuple vertueux qui renonce à la vie pour affirmer sa liberté et sa victoire contre l'envahisseur romain. Toutefois, comme le souligne Alfredo Hermenegildo²⁹⁴, il est difficile de retrouver chez Cervantes une distinction nette entre une image de noblesse romaine et une autre plus autochtone, où « numantina ». Selon Hermenegildo, dans *El Cerco de Numancia*, Cervantes met en scène son idée concernant le caractère aussi bien romain qu'autochtone de l'identité espagnole de l'époque. La mise en scène d'une identité espagnole mixte ou complexe n'est pas sans rappeler les aspects controversés qui lient les conquérants romains de la pièce et l'empire espagnol au XVI^e siècle. Autrement dit, même si Cervantes ne cache apparemment pas son admiration pour le courage et l'amour de la liberté des

²⁹² « Patrie aimée, peuple malheureux,/ Tu ne crains ni imagines qui m'admire/ Pour ce que je dois faire, engendré en toi,/ Ni quelle promesse ou peur me retient,/ Maintenant que me manque le sol, le ciel, le destin ;/ Maintenant que tout le monde aspire à me vaincre ;/ Car il est impossible que je ne donne/ À ta valeur la récompense méritée, in *ibid.*, (IV, iv, 2360-2367).

²⁹³ Le suicide de Bariato, le choix de se jeter de la tour de la ville, souligne presque à la manière d'une citation la mort de Melibea dans *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499), une tragédie bien connue du public espagnol. Melibea se tue après la mort accidentelle de son bien-aimé Calisto.

²⁹⁴ Hermenegildo Alfredo, *La Numancia de Cervantes*, Madrid : Sociedad General Española de Librería, p. 11.

habitants de Numance, il ne peut à l'inverse cacher une certaine admiration pour la valeur militaire et politique des Romains. Chez Cervantes²⁹⁵, cependant, Espagnols et Romains partagent une même idée de noblesse et, peut-être, un même code de valeurs civiques et morales, comme le montre l'intervention finale de Scipion :

« ¡Oh! ¡Nunca vi tan memorable hazaña!
¡Niño de anciano y valoroso pecho,
que no sólo a Numancia, mas a España
has adquirido gloria en este hecho! »²⁹⁶.

La mise en scène du suicide collectif est subordonnée chez Cervantes à celle de la célébration de la valeur des citoyens numantinos, affirmée par le général lui-même de l'armée romaine. Le suicide rend donc hommage à la vertu et à la cohésion d'un peuple qui découvre son histoire nationale au moment de sa suprématie impériale en Europe.

²⁹⁵ Si Cervantes reprend l'héritage des dramaturges de Valence concernant la tragédie de Sénèque, l'histoire personnelle de l'auteur (qui revient en Espagne après plusieurs années de prison) lui a suggéré le thème du sacrifice collectif comme confirmation du dévouement à la patrie.

²⁹⁶ « Oh ! Je n'ai jamais vu entreprise si mémorable !/ Enfant au cœur âgé et valeureux, /Qui non seulement à Numancia, mais en Espagne/ A acquis la gloire dans cet événement ! », in *ibid.*, (IV, iv, 2392-2395).

3.2 La « barbarie » controversée des Goths

3.2.1 La « barbarie » controversée des Goths (I). Analyse de *Titus Andronicus* (1593) et de *Cymbeline* (1611) de William Shakespeare

En Europe et à la Renaissance, le concept de « barbarie » et de « barbare » se décline de manière très particulière. Dans *Titus Andronicus* en effet, Shakespeare met en scène la bataille entre les Romains et les Goths qui convoitent Rome. Lors de ce combat qui se joue sur plusieurs niveaux (rhétorique, politique, scénique), la civilisation romaine perd tout son sens. La « tragédie de vengeance » issue de cet affrontement donne lieu à une société nouvelle qui voit les Romains et les Goths devenir l'objet d'un processus d'hybridation sociale et politique, où l'histoire romaine se mêle à celle des Goths.

Il est intéressant d'observer que la représentation des Goths dans *Titus Andronicus* (1593-94) met au jour non seulement les problèmes liés à la rencontre entre Romains et Goths dans la définition de la « civilisation » romaine chez Shakespeare, mais surtout la capacité de l'instance « barbare » à changer et renouveler la société romaine/élisabéthaine. D'ailleurs, le discours sur les peuples germaniques, et notamment les Goths, se développera en Angleterre au cours des siècles suivants (XVII^e et XVIII^e siècles) dans le sillage de la réflexion sur le phénomène du « gothicisme », laquelle imprègne les essais politiques et vise à proposer l'idée d'une double identité anglaise. Si l'identité anglaise se définit d'un côté par un processus de réécriture du passé qui la lie à l'empire romain (voir la légende du Troyen Brutus)²⁹⁷, de l'autre, la composante barbare de cette identité dérivant de l'origine germanique des peuples qui ont envahi l'île britannique après les

²⁹⁷ La légende du Troyen Brutus est racontée dans l'ouvrage historique médiéval du XII^e siècle, rédigé par Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britannie*. Brutus y est décrit comme un jeune Troyen, petit-fils du fils d'Énée, Ascanius. Responsable de la mort de son père, Brutus abandonne l'Italie pour se réfugier en Gaule et en Britannia, terre à laquelle il donne son nom et dont il devient le fondateur. La légende du Troyen Brutus permet donc de tracer les contours d'une mythologie des fondations partagée entre l'histoire de la civilisation grecque, romaine et britannique.

Romains, permet de différencier et de caractériser l'identité anglaise par rapport au reste de l'Europe, au moment où le protestantisme s'impose comme la religion du royaume d'Angleterre. La définition de l'identité et du pouvoir anglais en Europe évolue grâce à la récupération du passé « barbare » qui, au XVIII^e siècle et d'après Samuel Kliger, influencera la rhétorique politique des partis Whig et Tory.

Dans *Titus Andronicus*, Shakespeare raconte une tragédie de vengeance déclinée dans les schémas narratifs (et sur la scène) de la romanité : Titus, vieux commandant de l'armée romaine, revient victorieux à Rome après dix ans de guerre contre les Goths. Il est accompagné de ses deux fils qui ont survécu à la guerre, de prisonniers goths et des cercueils de ses fils morts au combat. Rome est alors dans une situation politique précaire du fait de l'élection urgente du nouvel empereur. Après de difficiles concertations entre les parties sociales, Saturninus, fils de l'ancien empereur, est élu. Titus lui accorde la main de sa fille Lavinia qui, à son insu, est devenue la fiancée de Bassanius, frère de Saturninus.

Néanmoins, c'est le meurtre violent par Titus de l'un des fils de la reine gothique Tamora qui amorce le mécanisme de la vengeance : sur le conseil du Maure Aaron, Lavinia est violée par les fils de Tamora qui de surcroît lui coupent les mains et la langue. Bassanius est tué et les fils de Titus sont accusés de l'assassinat et exécutés. Titus tue les fils de la reine et nouvelle impératrice de Rome, et prépare le banquet macabre qui précède la séquence de meurtres par laquelle la pièce s'achève, et qui verra la mort de Lavinia, Saturninus, Tamora et Titus. Lucius, le seul fils de Titus encore en vie, revient de son exil accompagné des Goths, ses alliés, et devient le nouvel empereur de Rome.

La Rome décrite dans les pièces shakespeariennes est une société dont les différents aspects s'opposent souvent. Elle est vue à travers les yeux de la société anglaise du XVI^e siècle et, par conséquent, l'imaginaire lié à l'histoire romaine en est « contaminé » et influencé. Comme le souligne Vanna Gentili dans *La Roma antica degli elisabettiani*²⁹⁸, d'entre toutes les valeurs c'est la noblesse qui distinguait le plus fréquemment l'homme romain.

²⁹⁸ Gentili Vanna, *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologne : Il Mulino, 1991.

Cette qualité symbolise la vertu de l'homme romain, vertu dont il se prévaut tant dans la sphère publique que privée. Autrement dit, tant dans sa dimension guerrière et politique que dans sa dimension familiale et existentielle. D'ailleurs, l'époque élisabéthaine transpose ses valeurs et les mêle à celles de l'antiquité par le biais d'un processus de *contamination* épistémologique, qui conditionne la perception et la représentation de la culture classique et de ses protagonistes.

Titus Andronicus a pour décor la Rome élisabéthaine, où la noblesse et la barbarie se fondent pour créer une image du présent éloignée du point de vue temporel et spatial. À la Renaissance anglaise, l'acception courante du mot « barbare » est celle d'un étranger, quelqu'un dont le langage et les mœurs diffèrent de ceux du locuteur. Le concept de « barbare » à l'époque de Shakespeare « is inscribed with Elizabethan concerns regarding nationhood and linguistic difference »²⁹⁹. Toutefois, dans le vocabulaire élisabéthain, le concept de « barbare » ne s'oppose pas toujours à celui de « noblesse », mais plutôt à celui d'éloquence rhétorique, et vise à décrire l'altérité tant linguistique que politique de la personne à laquelle il se réfère. Dans la pièce shakespearienne, le mot « barbarous » apparaît plusieurs fois et se rapporte souvent aux Goths. L'analyse des occurrences de ce mot dans la pièce peut nous éclairer sur ses différentes significations et sur la description des Goths, fortement subordonnée aux préjugés et aux craintes de la société romaine et élisabéthaine à l'égard de l'« autre ». Au début de la pièce, c'est d'abord Marcus Andronicus, le frère du protagoniste, qui prononce ces mots :

« He [Titus] by the senate is accited home
From weary wars against the *barbarous* Goths;
That, with his sons, a terror to our foes,

²⁹⁹ « Le concept de barbare à l'époque de Shakespeare est inscrit dans la préoccupation des élisabéthains relative à la nationalité et à la différence linguistique », in Oakley Brown Liz, « *Titus Andronicus and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England* », *Renaissance Studies*, 19, n. 3, The Society for Renaissance Studies, 2005, p. 326.

Hath yoked a nation strong, trained up in arms »³⁰⁰.

Les Goths sont dépeints comme des ennemis assujettis par les valeureux et nobles Titus et ses fils. Néanmoins, les « barbares » maîtrisent l'art de la guerre aussi bien que les Romains, ce qui renvoie à leur appartenance à une nation redoutable, « a nation strong ». Cette première définition de l'autre « barbare » ne contient pas d'accents négatifs, mais reflète plutôt le regard impérialiste des Romains : Marcus affirme que Titus a agi correctement en amenant les Goths à vivre sous le joug de Rome. Dans cette acception, le participe passé « yoked » acquiert des significations rappelant le monde animal et non celui des hommes, à l'exception de la pratique de l'esclavage. De plus, Marcus qualifie Titus d'homme « pius », terme qui se rattache à l'Énée de Virgile et qui sous-entend, entre autres, la capacité de se souvenir du passé et des morts, des proches qui ont perdu la vie.

Dans la première partie de la pièce, les références littéraires évoquées sont tirées des poèmes d'Homère, l'*Illiade*, et de l'*Énéide* de Virgile. Titus est comparé au roi troyen Priam du fait de son rôle dans la défense des frontières romaines et de la perte de ses fils (la guerre elle-même dure depuis dix ans, comme le siège de Troie). À mesure que l'histoire des Romains se mêle à celle des Goths, les références littéraires abandonnent le souvenir de l'âge d'or de l'empire, pour embrasser l'œuvre d'Ovide et de Sénèque. Le mythe de la fondation de Rome raconté dans l'*Énéide*, qui rappelle aux Romains leur passé glorieux et suscite leur *pietas*, est repris dans les *Métamorphoses* d'Ovide, cette œuvre devenant, contrairement à celle de Virgile, une métaphore du bouleversement historique et politique de Rome. L'œuvre d'Ovide rend compte du changement qui est à l'œuvre. Le contact avec l'autre suppose une

³⁰⁰ Shakespeare William, *Titus Andronicus*, Londres : The Arden Shakespeare, 2004 (I, i, 27-30). « Il est [Titus] rappelé ici par le Sénat de sa rude campagne contre les Goths barbares, après avoir, avec le concours de ses fils, terreur de nos ennemis, subjugué une nation redoutable et nourrie dans les armes ». La traduction française est tirée de l'œuvre suivante : Shakespeare William, *Œuvres complètes. II. Comédies II - Tragédies*, sous la dir. d'Henri Fluchère, traduction de François-Victor Hugo, Paris : Gallimard, 1959. Par la suite, toute traduction des citations de cette pièce de Shakespeare sera tirée de cet ouvrage.

métamorphose sur le plan social, politique et humain. C'est précisément ce changement que les Romains ne sont pas prêts à accepter³⁰¹.

Lorsque les prisonniers goths sont amenés à Rome, Titus, conseillé par son fils Lucius, décide de sacrifier Alarbus, le fils aîné de la reine Tamora, pour accomplir les rites funèbres célébrant les âmes des fils morts au combat. C'est alors que le Goth Chiron, frère d'Alarbus, prononce pour la seconde fois les mots suivants en référence à la violence des Romains : « Was never Scythia half so barbarous! »³⁰².

Dans la première scène, on assiste donc par deux fois à l'emploi du mot « barbarous », utilisé par les Romains dits « civilisés » et par l'envahisseur goth. Autrement dit, l'amphibologie dont Shakespeare investit le mot modifie la perspective de ceux qui entendent glorifier la « civilisation » de Rome en dépit de la « barbarie » des Goths. Chez les Romains, le « barbare » représente une altérité tant linguistique que politique, dès lors que la menace étrangère bouleverse la stabilité de l'empire. Les Goths sont cependant décrits comme des adversaires loyaux, puisqu'ils respectent un ordre politique (« a nation strong ») que les Romains sont en train de perdre.

Du point de vue de l'autre, c'est-à-dire du Goth, la barbarie romaine est identifiée avec la cruauté et la violence envers les liens familiaux, ce dont l'assassinat d'Alarbus nous donne la preuve. La violence des Goths envers Lavinia, Bassanius et les fils de Titus a été justement engendrée par les Romains. C'est l'incapacité de faire face à une nouvelle réalité politique qui condamne les Romains à succomber à la vengeance des Goths et à ourdir la leur.

Au regard de cette perspective, dans *Titus Andronicus*, le sens classique de la barbarie se perd. Il faudra d'ailleurs interpréter le concept de barbarie proposé par Shakespeare dans l'analyse des différentes acceptions qu'il revêt dans le texte, pour les comparer ensuite à la réflexion sur les anciens peuples germaniques à l'époque élisabéthaine. Selon Ronald Broude « Shakespeare depiction of Romans and Goths is otherwise quite in

³⁰¹ Citons à ce propos Tempera Mariangela (sous la dir. de), *Feasting with Centaurs. Titus Andronicus from stage to text*, Bologne : CLUEB, 1999.

³⁰² *Ibid.*, (I, i, 134). « Jamais la Scythie fut-elle, à moitié près, aussi barbare ? ».

keeping with informed Renaissance English thought on these peoples. Titus's Rome is Rome as seen by the Elizabethans, the familiar Roman virtues mingled with the equally familiar Roman vices »³⁰³. En effet, les Goths appelés « barbares » ne sont que Tamora, ses fils et le Maure Aaron, un groupe qui ne correspond pas à tout le peuple goth. Dans *Coriolanus* (1608), pièce étroitement liée à *Titus Andronicus*, Shakespeare dépeint en revanche tous les Volsques comme des gens déloyaux (et donc barbares ?), qui en tuant le héros perpétuent leur férocité. En revanche, dans *Titus Andronicus*, les Goths qui accueillent Lucius dans leurs rangs restent à ses côtés jusqu'à la fin, même s'ils assistent à la mort de leur reine et sont au fait de la violence perpétrée contre ses fils. La différence entre les Volsques et les Goths montre combien l'histoire des peuples germaniques et celle de la défaite de l'empire romain étaient des sujets délicats à l'époque élisabéthaine. Si Rome représentait l'empire le plus imposant et le plus vaste de l'histoire de la civilisation européenne, un processus de réhabilitation des peuples germaniques émergeait à mesure que se dégradaient les relations politiques et religieuses entre l'Angleterre, l'Espagne et le Vatican. L'image de Rome coïncidait d'ailleurs à la fois avec son passé impérial et avec les vices et la corruption qui avaient entraîné la chute de l'empire et qui caractérisaient la politique du Pape aux yeux de la cour élisabéthaine.

Le mot « barbarous » apparaît une troisième fois dans le texte pour qualifier l'acte sauvage perpétré par Titus contre son fils Mutius, coupable d'avoir défendu le choix de sa sœur Lavinia désireuse de se fiancer à Bassanius. C'est encore Marcus qui utilise ce mot lorsqu'il supplie Titus de lui permettre d'enterrer le corps de son neveu :

« Suffer thy brother Marcus to inter
His noble nephew here in virtue's nest,
That died in honour and Lavinia's cause.

³⁰³ « La description de Shakespeare des Romains et des Goths est d'autre part assez fidèle à la pensée cultivée anglaise sur ces peuples à la Renaissance. La Rome de Titus est la Rome vue par les élisabéthains, les vertus familiales romaines mêlées aux vices familiaux romains », in Broude Ronald, « Roman and Goths in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Studies*, 1970, 30, 6, p. 27-35.

Thou art a Roman; be not barbarous »³⁰⁴.

Peu après, dans la scène qui précède l'horrible viol de Lavinia, Bassanius appelle Aaron « barbarous Moor », suivant un cliché très répandu chez les Élisabéthains et chez Shakespeare associé à l'étranger, au Maure. Comme le souligne Leslie Fiedler dans *The Stranger in Shakespeare*³⁰⁵, dès son apparition dans *Titus*, le personnage du Maure sera repris par le dramaturge dans *Othello*³⁰⁶ et deviendra l'autre par excellence. Le personnage d'Aaron révèle une altérité liée à la couleur de sa peau³⁰⁷, à la sensualité effrénée propre aux Orientaux (voir l'œuvre de Leo/Léo Afrincanus/Africanus) et finalement au rôle de *vilain* que Shakespeare lui donne dans *Titus Andronicus*. L'altérité d'Aaron diffère de celle des Goths, puisqu'il mêle le sentiment d'altérité associé aux peuples vivant aux frontières sud-orientales de l'Europe (l'Afrique, l'Asie, les Indes Orientales) à la représentation des peuples du Nouveau Monde. Selon Gilberta Golinelli :

« It must be recognised that the inability to ascertain the origins of peoples – lacking in the world view of the ancients or the composition of the world in the Holy Scriptures – raised doubts regarding the [racial] theories [...]; [...] the presence of savages so closing resembling Western models undermined the stability of the assumptions on which Western man had built his own identity »³⁰⁸.

³⁰⁴ Shakespeare William, *Titus Andronicus*, op. cit., (I, i, 380-383). « Permits que ton frère Marcus enterre ici, dans le nid de la vertu, son noble neveu, qui est mort dans l'honneur pour la cause de Lavinia. Tu es un Romain, ne sois pas barbare ».

³⁰⁵ Fiedler Leslie, *The Stranger in Shakespeare*, New York : Stein and Day, 1973.

³⁰⁶ Shakespeare William, *Othello*, Londres : The Arden Shakespeare, 2001.

³⁰⁷ Comme le dit Ian Smith : « Recent critical debate focuses on the potentially anachronistic meanings attributed to *race* in the period, but Elizabethan obsessions with skin colour and its origins, for example, whether quasigenetic, heliotropic, or divine, make clear the English concern with a semiotics of blackness that is everywhere translated into cultural difference », in Smith Ian, « Barbarian Errors. Performing Race in Early Modern England », *Shakespeare Quarterly*, 1998, 49, p.170.

³⁰⁸ « Il faut reconnaître que l'inaptitude à vérifier les origines des peuples – qui manque dans la vision du monde des anciens ou dans la composition du monde dans les Écritures – souleva des doutes concernant les théories [raciales] [...] ; [...] la présence de sauvages qui ressemblaient aux modèles occidentaux minait la stabilité des suppositions sur lesquelles l'homme occidental avait construit sa propre identité », in Golinelli Gilberta, « In Dialogue with the New. Theorizations of the New World in *Titus Andronicus* », in Del Sapio Garbero Maria (sous la dir. de), *Identity, otherness and empire in Shakespeare's Rome*, Aldershot : Ashgate, 2009, p. 131-144.

En effet, jusqu'à la fin de la pièce, ce mot servira à décrire l'altérité d'Aaron, comme dans l'invective de Bassanius contre Tamora, lorsqu'il surprend la reine avec son amant maure dans la forêt :

« Why are you sequestered from all your train,
Dismounted from your snow-white goodly steed
And wander'd hither to an obscure plot,
Accompanied but with a barbarous Moor,
If foul desire had not conducted you? »³⁰⁹.

Dans le même acte, avant d'affronter son horrible destin et pour qualifier Tamora qui a refusé de lui accorder une mort vertueuse en la consignant à la luxure de ses fils, Lavinia prononce ce mot pour souligner la cruauté perverse de la reine : « Ay, come, Semiramis, nay, barbarous Tamora,/ For no name fits thy nature but thy own! »³¹⁰. Les propos désespérés de Lavinia laissent entendre que la diversité de Tamora et de sa nature ne peut être comprise par les références classiques ou l'imaginaire occidental. La culture gréco-romaine ne parvient pas toujours à expliquer les formes de l'altérité (*the otherness*). La conscience de ce manque de connaissance de l'altérité émerge progressivement pendant la Renaissance. Lucius utilise ce mot pour la dernière fois dans la dernière scène du cinquième acte, au moment du dénouement, lorsqu'il condamne les fils de Tamora, Chiron et Demetrius, pour les violences perpétrées contre Lavinia, « O barbarous beastly villains, like thyself! »³¹¹. De même du Maure Aaron : « Good uncle [to Marcus], take you in this barbarous Moor,/ This ravenous tiger, this accursed devil »³¹². L'opposition entre Romains et barbares reflète

³⁰⁹ Shakespeare William, *Titus Andronicus*, *op. cit.*, (II, ii, 75-79). « Pourquoi êtes-vous éloignée de toute votre suite ? Pourquoi êtes-vous descendue de votre beau destrier blanc comme la neige et errez-vous ainsi dans ce recoin obscur, accompagnée de ce Maure barbare, si un vilain désir ne vous y a pas conduite ? ».

³¹⁰ *Ibid.*, (II, ii, 118-119). « À ton tour, Semiramis ! ou plutôt barbare Tamora,/ Car il n'y a que ton nom qui aille à ta nature ».

³¹¹ *Ibid.*, (V, i, 2232). « Oh ! barbares ! monstrueux coquins, comme toi-même ! ».

³¹² *Ibid.*, (V, iii, 2529). « Bon oncle [à Marcus], mettez en lieu sûr ce Maure barbare,/ Ce tigre vorace, ce maudit démon ».

le trouble et les désordres de la société romaine ; chez Shakespeare, la barbarie est liée à la violence atroce, à l'absence de règles sociales (de la vie communautaire), à la honte qui frappe les victimes, comme dans le cas des Andronici après le viol et la mutilation de Lavinia.

La découverte des peuples américains joue un rôle fondamental dans la réflexion sur l'identité anglaise (et européenne) à la Renaissance. En effet, la présence de peuples qui n'étaient mentionnés ni dans la culture classique ni dans la Bible, déstabilisait la conviction de l'existence d'une relation linéaire entre le passé gréco-romain et l'Europe du XVI^e siècle, qu'il s'agisse de la culture classique ou de la religion chrétienne. Face au bouleversement épistémologique et gnoséologique provoqué par les conquêtes et par la mise en cause de la suprématie de la foi catholique en Europe, la perception de l'identité européenne a profondément changé. Le débat engagé à partir du XVI^e siècle sur les origines des peuples européens met l'accent sur l'intérêt pour la redécouverte et la réévaluation du passé barbare européen. Autrement dit, la perception du passé à la Renaissance se modifie compte tenu des bouleversements historiques et politiques (expansionnisme des monarchies européennes, impérialisme, lutte pour la suprématie en Europe, Réforme protestante). Shakespeare dessine les deux facettes du processus de redécouverte de ce qu'on peut appeler « une altérité européenne » : d'un côté la crainte de la fin de la suprématie romaine (dans les propos d'un citoyen romain), de l'autre l'inexorabilité et la contingence des grands événements historiques qui supposent un contact (ou une contamination) entre peuples différents et qui déterminent le cours de l'histoire. La mémoire de la « civilisation » comprend donc le refoulement d'une partie du passé et une sélection d'images empreintes d'une valeur historique et idéologique.

Le premier aspect s'impose, à la fin de la pièce, par la voix d'un citoyen romain qui demande à Lucius de raconter la succession des faits ayant entamé la stabilité de Rome. Le citoyen rappelle au public le modèle rhétorique représenté par Énée ; il suggère à Lucius de continuer en suivant le modèle virgilien, puisque la crise politique que connaît Rome alors aux prises avec les Goths, suggère le terrible siège de Troie. Le citoyen craint la

fin de l'empire et la perte de la mémoire civique du fait de la contamination avec les Goths :

« Lest Rome herself be bane unto herself,
And she whom mighty kingdoms curtsy to,
Like a forlorn and desperate castaway,
Do shameful execution on herself!
But if my frosty signs and chaps of age,
Grave witness of true experience,
Cannot induce you to attend my words,
Speak, Rome's dear friend, as erst our ancestor
When with his solemn tongue he did discourse
To lovesick Dido's sad-attending ear
The story of that baleful burning night
When subtle Greeks surprised King Priam's Troy.
Tell us what Sinon hath bewitched our ears,
Or who hath brought the fatal engine in
That gives our Troy, our Rome, the civil wound »³¹³.

Le citoyen romain évoque l'histoire de la chute de Troie en la comparant au présent de Rome (« our Troy, our Rome ») : il mêle les sources historiques et littéraires en un processus de *contamination* qui unit réalité et fiction. Ce processus rappelle aussi une des façons par lesquelles l'identité des peuples européens s'est forgée au fil des siècles. Ce passage est très important puisqu'il contient différents éléments liés aussi bien à la culture classique qu'élisabéthaine : premièrement, la répétition/narration du passé chère à la rhétorique antique et qui crée un continuum avec l'histoire classique, tout en renouvelant la douleur due à la crise politique que vit Rome. Raconter signifie donc revivre (conter encore signifie donc vivre encore) l'histoire pour y trouver des réponses dans le présent.

³¹³ *Ibid.*, (V. iii, 72-86). « Oui, empêchons que Rome ne soit le fléau d'elle-même, et que cette cité, devant laquelle s'inclinent de puissants royaumes, ne fasse comme le proscrit abandonné et désespéré, en commettant sur elle-même des honteuses violences. Mais si ces signes d'une vieillesse chenu, si ces rides de l'âge, graves témoins de ma profonde expérience, ne peuvent commander votre attention, écoutez cet ami chéri de Rome. (À *Lucius*) Parlez comme autrefois notre ancêtre, quand dans un langage solennel il fit, à l'oreille tristement attentive de Didon malade d'amour, le récit de cette nuit sinistre et flamboyante où les Grecs subtils surprirent la Troie du roi Priam ; dites-nous quel Sinon a enchanté nos oreilles, et comment a été introduit ici l'engin fatal qui porte à notre Troie, à notre Rome, la blessure intestinale ».

Deuxièmement, le personnage d'Énée constitue le trait d'union entre les cultures hellénique et romaine puisqu'il propose au public élisabéthain une référence à l'histoire du Troyen Brutus (qui, à l'instar d'Énée, avait survécu à la chute de Troie) considéré comme le civilisateur de l'île britannique. Troisièmement, le passage de la civilisation troyenne à la civilisation romaine est lu par les Élisabéthains (et les intellectuels de la Renaissance européenne) à travers le filtre épistémologique représenté par le concept de *translatio imperii*, selon lequel la chute d'une grande civilisation antique comme Troie précédait un déplacement du pouvoir vers l'Occident et entraînait la naissance d'un nouvel empire, tel l'empire romain, issu du précédent.

Au moment où s'affirme la Réforme protestante en Europe, les intellectuels réformistes allemands proposaient une nouvelle déclinaison (ou métamorphose) de ce processus historique. Ils soutenaient d'ailleurs que la défaite de l'empire romain, vaincu par les Goths, répondait au processus de *translatio imperii ad teutonicos*. Selon Samuel Kliger :

« The *translatio* suggested forcefully an analogy between the breakup of the Roman empire by the Goths and the demands of the humanist-reformers of northern Europe for religious freedom, interpreted as liberation from Roman priestcraft. In other words, the *translatio* crystallized the idea that humanity was twice ransomed from Roman tyranny and depravity, in antiquity by the Goths, in modern times by their descendants, the German reformers »³¹⁴.

La réévaluation du concept de barbare rapporté au peuple des Goths et la volonté d'imposer les raisons de la Réforme sous la Renaissance influenceront Shakespeare lorsqu'il écrira sa pièce et y introduira les Goths. Quand au deuxième aspect (à savoir une sélection d'images empreintes d'une valeur historique et idéologique), il s'impose par la voix de Lucius

³¹⁴ « La *translatio* suggérait fortement une analogie entre le démembrement de l'empire romain par les Goths et les demandes de liberté religieuse des réformateurs humanistes de l'Europe du Nord, interprétée comme une libération du cléricalisme romain. Autrement dit, la *translatio* cristallisait l'idée que l'humanité avait été sauvée deux fois de la tyrannie et de la dépravation romaine, dans l'antiquité par les Goths, dans les temps modernes par leurs descendants, les réformateurs allemands », in Kliger Samuel, *op. cit.*, p. 33-34.

lorsqu'il raconte les faits de Rome, puis son histoire d'exilé, en réponse à l'intervention précédente :

« Lastly myself, unkindly banished,
The gates shut on me, and turned weeping out,
To beg relief among Rome's enemies,
Who drowned their enmity in my true tears
And oped their arms to embrace me as a friend. [...] O pardon me,
For when no friends are by,
men praise themselves » ³¹⁵.

La juxtaposition du citoyen romain et de Lucius annonce les prodromes d'une situation qui reste ouverte, d'une réalité en construction. Face à un homme qui demande implicitement de reprendre courage en puisant dans le passé, Lucius propose la description d'une réalité qui a profondément changé les traits de son visage, son regard étant lié à l'avenir de Rome, à la reconnaissance envers les Goths et à leur loyauté civique. Le personnage de Lucius devient le trait d'union entre deux réalités, entre le présent et l'avenir de Rome. En nous montrant les Goths comme des alliés fidèles de la « romanité », Shakespeare met en scène au niveau méta-théâtral un monde qui rappelle la société élisabéthaine et choisit des costumes à la fois romains et élisabéthains pour donner corps à cette ressemblance³¹⁶. Par les propos de Lucius, Shakespeare paraît affirmer que, face à une réalité mouvante, à un présent complexe, indéchiffrable et sans égard pour le passé, l'histoire se reconstruit en se fondant sur la seule réalité connue, même si ce processus implique la catégorie du « barbare » européen. Lorsque la confiance en un passé commun vacille, on s'attache au sens de l'histoire personnelle ou nationale, de l'histoire d'Angleterre et de

³¹⁵ Shakespeare William, *Titus Andronicus*, *op. cit.*, (V. iii. 104-107, 116-117). « [...] moi-même, enfin, j'ai été injustement banni ; les portes ont été fermées sur moi, et, tout éploré, j'ai été chassé, pour aller mendier du secours chez les ennemis de Rome, qui ont noyé leur inimitié dans mes larmes sincères, et m'ont accueilli à bras ouverts comme un ami. [...] Oh ! pardonnez-moi ; les hommes font eux-mêmes leur éloge, quand ils n'ont pas près d'eux d'amis qui le fassent ».

³¹⁶ Broude Ronald, *op. cit.* ; Bate Jonathan, « Introduction », in Shakespeare William, *Titus Andronicus*, Londres : Arden Shakespeare, 2006, p. 1-121.

son passé, où le contact entre Romains et peuples germaniques a contribué à créer la singularité de l'histoire anglaise.

Comme Ian Smith le souligne dans son essai sur le sens de la rhétorique en Angleterre chez les auteurs élisabéthains, et notamment chez Shakespeare, « In the aftermath of Henry VIII's break with Rome, the project of English self-representation through "a writing of England" became a profession of a generation of Elizabethan writers »³¹⁷.

Le Goth ne se distingue pas du Romain par son manque d'éloquence rhétorique, ni par un excès de violence, puisque la partie dite « civilisée » et celle dite « barbare » commettent toutes deux des actes violents qui diffèrent uniquement par l'arme utilisée, à la fois linguistique et physique. Preuve en est le triste destin de Lavinia. En effet, si d'un côté les Chiron et Demetrius suivent le conseil du *vilain* Maure en perpétrant le viol et la mutilation du corps de la jeune fille, de l'autre, dès lors que Lavinia réapparaît aux yeux de Marcus et de Titus, elle subit une seconde fois un abus par leurs propos qui réifient son corps. Autrement dit, face à Lavinia, Marcus, Titus et Lucius ne voient que le corps de la jeune fille, un corps qui met en crise leur valeur et leur honneur. Lavinia devient l'objet du discours rhétorique autoréférentiel d'une voix masculine et cruelle.

Marcus:

« Speak, gentle niece, [...] Why dost not speak to *me* ? [...] Shall I speak for thee? Shall I say 'tis so? O that I knew thy heart, and knew the beast, That I might rail at him to ease my mind! »³¹⁸.

³¹⁷ « Après la rupture entre Henri VIII et Rome, le projet anglais de se représenter à travers une écriture de l'Angleterre devint une profession pour une génération d'écrivains élisabéthains », in Smith Ian, *op. cit.*, p. 169.

³¹⁸ Shakespeare William, *Titus Andronicus*, *op. cit.*, (II, iii, 16, 21, 33-35). « Parle, gentille nièce, [...] Pourquoi ne me réponds-tu pas ? [...] Faut-il que je réponde pour toi ? que je dise : c'est cela ? Oh, que je voudrais connaître ta pensée, et connaître le misérable pour pouvoir l'accuser à cœur joie ! ».

Lucius : « Ay me, this object kills me »³¹⁹ et enfin Titus : « Speak Lavinia, what accursed hand/ Hath made thee handless in *thy* father's sight? »³²⁰. Comme le remarque Liz Oakley-Brown : « Raped and dismembered, Lavinia has been violently fashioned into a problematic sign. Now, she functions as an ontological enigma and this becomes a matter of debate for the male characters that surround her »³²¹. La malheureuse fille de Titus est soudain transformée en un objet dont la vue peut tuer. Du moment que Lavinia ne peut parler, son image coïncide aux yeux des hommes qui l'entourent avec son corps déchiré et mutilé. Dès lors, le statut ontologique de Lavinia devient très complexe à décoder par ses proches. En perdant toute possibilité de communiquer, ses mains et sa langue ayant été coupées, elle perd aux yeux des hommes sa subjectivité et devient un objet effrayant : un miroir capable de réfléchir le chaos qui gouverne Rome et les représentants de la « civilisation » romaine, qui sont aussi cruels et violents que les « barbares » goths.

Bien que le corps de Lavinia ait déjà été réifié par la violence des fils de Tamora, comme l'affirme D. J. Palmer³²², il n'en fait pas moins l'objet d'une allégorisation de la part de Marcus, Lucius et Titus, qui comparent le corps violé de la femme au corps morcelé de l'empire romain. Lavinia traduit dans ses blessures la « civil wound » dont parle le citoyen romain dans la dernière scène de la pièce. Les Goths qui ont mutilé Rome (Tamora, Aaron, Chiron et Demetrius) ont payé de leur vie l'offense faite à la civilisation, tandis que les Goths qui ont accueilli Lucius exilé de Rome sont décrits par ce dernier comme des amis loyaux. Le fait que ces soi-disant « barbares » respectent le choix du peuple de soutenir l'élection de Lucius au titre de nouvel empereur de Rome n'est pas sans rappeler un autre trait du peuple

³¹⁹ *Ibid.*, (III, i, 65). « Malheur à moi ! ce spectacle me tue ».

³²⁰ *Ibid.*, (III, i, 67-68). « Parle Lavinia, quelle est la main maudite qui t'a fait apparaître sans mains devant ton père ? ».

³²¹ « Violée et mutilée, Lavinia a été violemment transformée en un signe problématique. Maintenant, elle est devenue une énigme ontologique et fait l'objet d'un débat quant aux personnages masculins qui l'entourent », in Oakley Brown Liz, *op. cit.*, p. 331.

³²² Palmer D. J., « The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable. Language and Action in *Titus Andronicus* », *Critical Quarterly*, 14, n. 4, 1972, p. 320-339.

goth. En effet, chez les intellectuels anglais et allemands, la politique exercée par les Goths était caractérisée par une certaine propension à un gouvernement démocratique privilégiant la libre concertation entre les parties sociales. Samuel Kliger a d'ailleurs souligné combien les Goths sont sensibles à la pratique de l'assemblée, et a associé leur croyance en un gouvernement démocratique à la perception de leur liberté politique et humaine.

Dans l'imaginaire proposé par les réformistes européens, le Goth devenait un symbole de liberté et de noblesse, qui avait délivré les hommes du vice et de la tyrannie de Rome tant dans le passé qu'à la Renaissance. La représentation shakespearienne des Goths, pour loyaux ou cruels qu'ils soient, témoigne de l'influence de la réflexion sur la barbarie (et de sa réévaluation) sur la période élisabéthaine. L'idéologie complexe liée au portrait de Rome s'accompagne d'une relecture féconde du passé « barbare » anglais et européen, qui montre que la barbarie des Goths a été transformée et renouvelée en même temps que l'histoire de Rome.

Un autre aspect qu'il convient d'analyser dans l'étude de l'évolution du concept de « barbare » et de « barbarie » dans le théâtre de la Renaissance européenne est lié à la formation des stéréotypes nationaux. Comment les stéréotypes nationaux se forment-ils dans une œuvre théâtrale, et comment les dramaturges dressent-ils la figuration théâtrale des différentes nations européennes entre le XVI^e et le XVII^e siècle ? La caractérisation des personnages sur scène reflète la façon dont sont reçus et diffusés les stéréotypes nationaux et culturels. En tant qu'étranger, le « barbare » naît aussi d'un stéréotype culturel profondément impliqué dans le processus de construction de l'identité nationale d'un peuple ; il concerne sa psychologie et son imaginaire, sa perception en tant que communauté politique, culturelle et ethnique³²³. Comme le souligne Remo Ceserani, le concept d'étranger ne devient un thème, une figure, qu'après que le processus de construction des stéréotypes nationaux s'est achevé ou a été défini.

³²³ Citons à ce propos Ceserani Remo, « Sulle orme dello straniero: frammenti di ricerca e problemi di metodo », in Domenichelli Mario, Fasano Pino (sous la dir. de), *Lo Straniero, op. cit.*

Dès lors que le concept de « barbare » représente une déclinaison du concept d'étranger, même s'il est plus circonstancié, il joue un rôle à la fois très important et ambigu dans le processus de définition de l'identité nationale. Le barbare est en effet considéré d'un côté comme l'étranger à éloigner culturellement et politiquement des frontières nationales, et qui permet d'achever le processus amenant à la construction de l'identité d'un peuple, de l'autre, dans le présent, il devient une des représentations du passé archaïque d'un peuple, une partie du mythe fondateur d'une communauté qui a su dépasser la condition de « barbare » en devenant « civilisée ». Il y a donc une forme de barbarie contemporaine que les stéréotypes nationaux dévoilent, et une forme de barbarie qui concerne le passé et fait partie de l'identité d'une communauté, et rentre donc dans le processus de construction identitaire.

On repère dans ce processus ce qu'Edith Hall³²⁴ avait défini « the juxtaposition of the world of the “there and then” [...] with the world of the “here and now” »³²⁵, en considérant le monde du « là et à cette époque-là » comme l'image de Rome et des relations qu'elle entretenait avec les peuples qu'elle considérait « barbares » et le monde de l' « ici et maintenant », le monde des nations européennes, qui ont recueilli l'héritage de Rome et de son empire mais qui cherchent quand même à définir leur identité à travers l'image et la rhétorique de la civilisation.

La formation des stéréotypes nationaux implique la coexistence de lieux communs rhétoriques et culturels : « La differenza tra i due tipi di luogo comune consiste nel fatto che il primo indica la necessità retorico-poetica di

³²⁴ Hall Edith, *op. cit.*, p. 19-47.

³²⁵ Hall Edith, *op. cit.* p. 17.

tener conto anche del parametro dell'appartenenza nazionale, il secondo specifica gli attributi dei diversi caratteri nazionali »³²⁶.

Dans *Cymbeline* (1611), on retrouve un exemple de la juxtaposition complexe entre le monde du « there and then » et celui du « here and now », mise en évidence par Edith Hall en relation au théâtre grec classique. Dans cette œuvre, le passé lointain ou archaïque de l'Angleterre, représenté par les Britanniques qui renvoient aussi au passé barbare de ce pays, se mêle à l'interprétation de ce passé dans la réflexion contemporaine à Shakespeare. De plus, Shakespeare aborde dans cette œuvre le sujet de la « barbarie » de façon différente par rapport à *Titus Andronicus*, composé environ dix-huit ans plus tôt, en 1593. Shakespeare nous offre dans *Cymbeline* une représentation plus positive du peuple britannique, dont les personnages principaux sont représentés comme rudes et parfois sauvages, mais dont la nature se révèle naïve et profondément humaine.

En ce qui concerne le sujet de la pièce, le royaume du roi britannique Cymbeline et le combat entre l'armée britannique et l'armée romaine de Caius Lucius, la pièce constitue la quatrième œuvre du sujet romain du dramaturge³²⁷. Même si cette œuvre rentre dans le genre du *romance* anglais caractéristique de la dernière production shakespearienne³²⁸, elle en

³²⁶ « La différence entre les deux types de lieux communs tient au fait que le premier désigne la nécessité rhétorique et poétique de tenir également compte du paramètre de l'appartenance nationale, le second spécifie les attributs des différents caractères nationaux », in Floris Ubaldo, « Francesi leggeri, spagnoli poltroni, tedeschi ubriaconi. Su alcuni stereotipi nazionali "forti" nella cultura europea tra Cinquecento e Seicento ». Floris affirme en outre : « Se il carattere nazionale viene accolto funzionalmente nelle poetiche neo-aristoteliche o in scritti teorici sul teatro come luogo comune retorico, "scatola vuota" stimolatrice dell' "inventio" dell'autore e ci si può chiedere come esso, precisato secondo specifici attributi individuali nei diversi popoli diventi [...] luogo comune culturale, già stereotipo definito », in Domenichelli Mario, Fasano Pino (sous la dir. de), *Lo straniero, op. cit.*, p. 521.

³²⁷ Si l'on suit l'ordre chronologique des événements décrits dans les pièces, il y a *Coriolanus* (1608) dont l'histoire remonte au IV^e siècle avant J.-C., *Julius Caesar* (1599) de 44 avant J.-C., *Antony and Cleopatra* (1607) de la fin du I^{er} siècle avant J.-C., *Cymbeline* (royaume d'Auguste) et *Titus Andronicus*.

³²⁸ Le *romance* ou drame romanesque est caractéristique des dernières années d'activité de Shakespeare sous le règne de James I Stuart. Ce genre prévoit un mélange d'éléments tragiques et comiques, ou romanesques, dans la pièce qui se termine par un heureux dénouement. Il convient de remarquer que l'élément magique et celui parodique jouent un rôle très important en soulignant l'aspect éphémère et changeant de la nature et des passions humaines. Néanmoins, le développement des actions et des caractères des personnages sont dramatiques ou parfois tragiques et impliquent de profonds changements dans la structure sociale du début de la pièce et de ses protagonistes.

est un exemple atypique, dans la mesure où elle mêle le genre du *romance* à celui de l'*history play*³²⁹ du *Roman play*, avec le combat entre les armées romaines et britanniques qui joue un rôle fondamental dans la pièce et dans la métamorphose humaine et politique du personnage de Cymbeline et d'autres Britanniques. Le choix du genre représente un aspect d'un grand intérêt puisqu'il suggère un possible parcours poétique suivi par l'auteur qui peut avoir des points communs avec le discours du « primitivisme » dans la pièce. Dans les tragédies romaines en lien avec la barbarie prises en considération dans cette étude, on retrouve un certain développement dans le choix du sujet à représenter et dans la façon dont il est représenté. À mesure que Shakespeare reprend la matière romaine, on perçoit en même temps un changement de point de vue, une façon différente de voir et de rendre le rapport problématique entre les Romains et les populations autochtones, à savoir les Goths (dans *Titus Andronicus*) et les Britanniques (dans *Cymbeline*). Shakespeare parvient à explorer et représenter de nombreuses formes de la « barbarie », notamment son côté privé, individuel, moral. Par la mise en scène du côté individuel et sauvage dans la représentation de la « barbarie interne » qu'on retrouve dans *Julius Caesar* (1599), notamment dans le personnage de Brutus, il parvient à analyser le rapport entre la communication et le conflit interne et externe irrésolu, qui caractérise le protagoniste homonyme de *Coriolanus* (1608). En commençant donc par *Titus Andronicus*, le sujet lui-même et la cruauté exaspérée des actions, des mots des personnages romains et goths, offrent l'image d'une barbarie entendue comme violence extrême et débordante, engendrée par un manque d'humanité en réponse à quoi la « civilisation » disparaît. Cette œuvre, on vient de le souligner, appartient à la première production de l'auteur et reflète donc peut-être le climat de violence et de peur qui s'était installé en Europe à la période des guerres de religion.

Dans *Coriolanus* (1608), on retrouve la représentation de la soi-disant « barbarie interne » chez les personnages romains, encore une fois d'après Jules César. Par « barbarie interne », on entend l'état de confusion

³²⁹ La rédaction du cycle historique occupe l'ensemble de la production shakespearienne, à partir de 1590 avec la première partie de *Henry IV* jusqu'à la fin de l'activité du dramaturge, dans la deuxième décennie du XVII^e siècle, avec *Henry VIII*.

identitaire d'un individu produit par un bouleversement très rapide sur le plan du réel perçu comme une menace pour son identité et sa stabilité. Dans les pièces shakespeariennes, la barbarie interne se manifeste souvent par une explosion de violence qui suit la préparation convulsive d'une révolte. La « barbarie interne » est la manifestation parfois silencieuse d'un traumatisme de l'individu. Les raisons de ce traumatisme peuvent résider dans une crise politique, sociale, culturelle ou personnelle, mais traduisent la morale bouleversée de l'individu, qui se voit frappé dans ses certitudes concernant le réseau de correspondances qui lie la sphère publique et celle privée. Le personnage de Brutus, dans *Julius Caesar*, est un exemple très connu de « barbarie interne ». Avant d'assassiner César, considéré comme un tyran par les conjurés, Brutus se trouve dans un état de confusion profonde. Ses mots décrivent la différence entre humanité et barbarie, l'état qui sépare ces deux manifestations de l'être humain, toutes deux à l'intérieur de lui. C'est ce que Shakespeare appelle *the interim*, l'état traumatique qui précède l'explosion de violence et la victoire de la partie « barbare » de l'homme :

« Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream:
The genius and the mortal instruments
Are then in council; and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection »³³⁰.

Dans les œuvres composées dans les dernières décennies du XVI^e siècle, la vengeance devenait la protagoniste absolue de l'action, justifiant en partie l'excès de violence mise en scène et allant parfois jusqu'à prendre les traits

³³⁰ Shakespeare William, *Julius Caesar*, Milan : Feltrinelli, 2000, (II. i. 63-69). « Entre le premier mobile d'un acte plein d'horreur et le geste qui l'accomplit, tout l'intervalle est comme un rêve éveillé et hideux. L'esprit tient alors conseil avec ses organes mortels, et l'homme ressemble à un petit royaume que torture une insurrection ». La traduction française est tirée de l'œuvre suivante : Shakespeare William, *Œuvres complètes. II. Comédies II - Tragédies*, sous la dir. d'Henri Fluchère, traduction d'Edmond Fleg, Paris : Gallimard, 1959.

d'un véritable personnage³³¹. Dans l'analyse subtile des angoisses de Brutus et des événements précédant l'assassinat de César, l'accomplissement de la vengeance était cependant moins significatif que l'analyse du siège intérieur des personnages et de l'individu à l'époque de Shakespeare, dans l'échange singulier entre ce qu'on a appelé le monde du « there and then » et celui du « here and now ». Dans *Julius Caesar*, on assiste donc à un glissement de l'intérêt du dramaturge, et peut-être de l'époque contemporaine, de la mise en scène d'actions violentes par des personnages parfois proches de l'allégorisme médiéval – les instruments de la perpétration de la vengeance, des fonctions de la vengeance – à un intérêt pour les personnages et leurs bouleversements intérieurs, leurs angoisses. L'action violente répond maintenant à l'état psychique du personnage. Dans *Julius Caesar*, et grâce à cette œuvre dramatique, l'attention du dramaturge se déplace vers ce que Brutus appelle « the state of man », qui peut devenir, comme dans les mots de Coriolan « the city of kites and crows »³³², Rome, ou l'homme et ses traumatismes, dont la cité devient le miroir. De plus, la caractérisation romaine du personnage impliquait un rapport particulier et une correspondance avec le conflit intérieur de l'homme à la Renaissance, notamment en ce qui concerne le côté sceptique de la pensée à l'époque.

Dans *Coriolanus*, la perception et la mise en scène de l'altérité, tout en gardant certains aspects de l'imaginaire de *Julius Caesar*, se complexifient. Après la mise en scène des Goths, des Romains et des populations italiques, Shakespeare revient à la *romanitas* avec *Cymbeline*. Son projet est cette fois de tisser autour de la matière romaine la trame de l'histoire anglaise, un discours sur les origines de la monarchie anglaise au moment où, comme le souligne John Gillies, la cour de James I^{er} célébrait l'union de l'Angleterre et du Pays de Galles³³³.

³³¹ Sous cet aspect, l'allégorisme médiéval des *morality plays* montre son héritage et se mêle à la fortune européenne du théâtre de Sénèque et de son sensationnalisme. À ce propos, il faut rappeler le rôle de Revenge dans *The Spanish Tragedy* (1592) de Thomas Kyd (traduit en italien par E. Groppali, *La tragedia spagnola*, Milan : SE, 1987) où elle accompagne le fantôme d'Andrea au cours de la pièce et se fait le témoin de la vengeance perpétrée suite à la mort violente du jeune homme.

³³² Shakespeare William, *Coriolanus*, Oxford – New York : The Oxford Shakespeare, 1998.

³³³ Gillies John, *op. cit.*, p. 48-49.

Un des éléments les plus intéressants de la pièce concerne la représentation de la cour britannique du roi Cymbeline et de ses relations avec Rome au I^{er} siècle après J.-C. On retrouve dans *Cymbeline* l'opposition entre les « barbares », les autochtones britanniques, et les Romains « civilisés » et « colonisateurs » de l'île britannique, entreprise commencée par Jules César qu'il raconte lui-même dans *De Bello Gallico*.

À la base de la pièce, il y a le combat intergénérationnel entre le vieux roi Cymbeline et sa jeune fille Imogen, coupable d'avoir désobéi à la volonté de son père qui voulait la marier à son beau-fils Cloten. En épousant Posthumous Leonatus, un jeune homme honnête et patriote, mais non noble, Imogen s'attire le mépris paternel. Cymbeline décide de l'enfermer dans une cellule jusqu'à ce qu'elle change d'avis et renonce à son époux, lequel s'exile et se réfugie à Rome. La situation qui suit le geste des deux jeunes gens donne la possibilité au dramaturge d'un côté de montrer la vraie nature des souverains britanniques et de la cour en général, de l'autre de représenter les différents peuples européens. En effet, la réclusion symbolique ou, pour employer un mot plus approprié, l'*isolement* d'Imogen³³⁴, révèle la situation d'instabilité de la cour britannique, pressée par des forces différentes, et de son roi, Cymbeline, qui tente de définir l'identité britannique par opposition à celle romaine. Cependant, le refus des relations avec Rome et l'opposition à sa politique ne produisent pas les effets escomptés dans le processus de construction de l'identité britannique.

Dans *Cymbeline*, l'élément magique se rattache au personnage de la femme de Cymbeline, la reine. Mère du *villain* Cloten et belle-mère d'Imogen, elle se plaît à créer des potions et des poisons, art qu'elle tire des enseignements du médecin de cour, Cornelius. La reine, telle une nouvelle

³³⁴ Le concept d'île et ses significations sont très importants pour la construction de l'identité anglaise au XVI^e et XVII^e siècle dans la production shakespearienne, notamment sous le règne d'Elizabeth I (1558-1603). La souveraine anglaise était souvent représentée comme une métonymie de l'état, dont le corps et les limites naturelles coïncidaient avec les limites ou les frontières naturelles de l'Angleterre, comme dans le *Ditchley Portrait* (1592), célèbre tableau dans lequel Elisabeth apparaît debout sur la carte de l'Angleterre. Ce tableau souligne l'état virginal d'Elizabeth I qui, selon la rhétorique de la *body politics*, devient la métaphore de l'inviolabilité des frontières de l'Angleterre. On reviendra sur la relation entre l'image de l'île et celle de la femme à propos du succès du mythe des Amazones.

Médée³³⁵, veut tuer Imogen en lui faisant cadeau d'une potion mortelle³³⁶. L'intention de la reine est d'empoisonner lentement Imogen, fille de Cymbeline, afin de garder le pouvoir et la cour britannique pour elle et son fils Cloten. Elle est le *villain* de la pièce, avec son fils, et en même temps une caricature de la figure de la femme *eslege* ou de la femme-bourreau. Toutes ses actions sont prévues par Cornelius, le médecin, qui les rend vaines. D'un certain point de vue, l'action de la reine rentre dans le cadre du machiavélisme : tuer la cour pour gagner le pouvoir politique notamment pour elle et son fils, qui est « le négatif » de sa mère : incapable de gagner le respect d'Imogen et parfois la fidélité des serviteurs, c'est un guerrier médiocre et un vilain, un craintif. La reine a quant à elle des caractéristiques aussi masculines : elle mène deux guerres, à l'intérieur de la cour et à l'extérieur. En ce qui concerne l'espace intérieur de la cour, elle est déterminée à tuer Imogen³³⁷ et, en ce qui concerne l'espace extérieur, elle est de mauvais conseil pour Cymbeline en soulignant l'opposition entre Romains et Britanniques. Au niveau figuratif, on pourrait dire qu'elle représente la caricature de la femme « barbare » telle qu'on l'entend classiquement, une femme dépouillée des éléments magiques qui caractérisaient le personnage de Médée dans l'œuvre d'Euripide. Cependant, c'est une des figures responsables de la « barbarie civique » de la cour britannique. Par barbarie civique, on entend une attitude morale et politique qui caractérise certains personnages au moment où un changement soudain et porteur de violence se produit à partir d'une situation initiale de stabilité. Même s'il faudrait plutôt considérer la reine comme la co-autrice de ce bouleversement politique, elle est d'abord une représentante de la « barbarie civique » de la cour britannique, en vertu des comportements et de la violence qu'elle produit en réponse à la crise politique entre

³³⁵ Médée constitue l'*exemplum execrandum* par excellence de la femme qui aime pratiquer les arts magiques à de mauvaises fins. Dans la pièce d'Euripide, elle se sert plusieurs fois des potions et des arts magiques pour commettre des crimes. Elle donne une potion qui se révèle mortelle aux filles de Pélidas, elle fait tuer la nouvelle épouse de Jason en lui faisant cadeau d'objets empoisonnés.

³³⁶ La Reine est déterminée à empoisonner Imogen, afin de gagner le pouvoir absolu pour elle et son fils Cloten.

³³⁷ La référence à la pensée de Machiavelli concerne la stratégie de la Reine de tuer les descendants du roi pour gagner le pouvoir absolu pour elle et les siens.

Britanniques et Romains. Les poisons et la volonté de donner la mort à sa belle-fille sont en réalité des tentatives de conserver la « barbarie » originelle des Britanniques, tandis qu'Imogen et sa chasteté représentent la civilisation britannique, à savoir l'Angleterre et son inviolabilité en tant qu'île, en tant qu'allégorie de la nation anglaise.

Le personnage de la reine, même s'il est marginal dans le texte shakespearien, est en revanche fondamental pour comprendre le combat entre « barbarie » et « civilisation » dans cette pièce qui appartient à la dernière production du dramaturge. La reine, au premier abord un personnage marginal, peut être interprétée comme la figure de l'ancienne barbarie britannique, celle concernant les craintes liées à la dimension insulaire des Britanniques, « barbares » en raison notamment de leur long isolement (culturel et politique) puis « civilisés » par le contact avec les Romains³³⁸. Ses comportements violents et porteurs de chaos à la cour britannique sont « barbares ». Les ambitions de la reine assombrissent aussi le regard du roi Cymbeline qui refuse de se soumettre aux Romains et de leur payer une contribution. C'est en effet la reine qui réaffirme la singularité de l'île britannique et de son histoire, du moment qu'elle a su vaincre les Romains par deux fois, à la différence de ce qu'il s'est passé avec d'autres peuples, en particulier les Gaulois. Alors que Cymbeline, Lucius et la Reine discutent du refus de verser un impôt à Rome, Cloten et la reine soulignent la diversité de la situation britannique :

Cloten: There be many Caesars ere such another Julius:

Britain's a world by itself, and we will nothing pay for
Wearing our own noses.

Queen (*to Cymbeline*): That opportunity,

Which *then* they had to take from's, to resume
We have again. Remember, sir, my liege,
The kings our ancestors, together with
The natural bravery of our isle.
[...] A kind of conquest
Caesar made here, but made not here his brag
Of 'Came, and saw, and overcame:' with shame

³³⁸ Le premier débarquement de César sur l'île britannique date de 55 avant J.-C.

(The first that ever touch'd him) he was carried
From off our coast, twice beaten: and his shipping
(Poor ignorant baubles!) on our terrible seas,
Like egg-shells mov'd upon their surges, crack'd
As easily against our rocks [...]

Cymbeline: You must know,
Till the injurious Romans did extort
This tribute from us, we were free³³⁹.

Le chaos politique se traduit par le bouleversement des relations familiales : Imogen ne veut pas se marier avec Cloten, mais avec Posthumus Leonatus. Elle désavoue ainsi l'autorité de son père qui, tel Lear, d'une certaine façon, perd le sens de la « mesure » en suivant les conseils de sa femme et en menant une guerre contre Rome. Encore une fois, on retrouve dans la production shakespearienne la dialectique du conflit entre intérieur et extérieur, conflit dépassé grâce à la présence d'une « zone neutre » à la fois interne et externe : la forêt. Dans son étude, Howard Pogue Harrison a démontré combien la symbolique liée aux forêts a changé au cours des siècles³⁴⁰, notamment en ce qui concerne le passage d'une symbolique privilégiant le côté « sauvage » des forêts, en tant que lieux s'opposant à la civilisation, à la religion et à l'homme comme expression de ces deux instances. Chez H. P. Harrison, les forêts sont décrites comme des lieux de *deregulation* où la loi humaine n'est que l'ombre d'elle-même (« the shadow of the law », l'ombre de la loi), dont la perversion est représentée par la présence (et la symbolique) des animaux sauvages. Un des résultats du

³³⁹ Shakespeare William, *Cymbeline*, Milan : Garzanti, 1994, (III, i, 11-19, 23-30, 46-48). « Cloten : Il y aura bien des Césars avant que vienne un autre Jules : La Bretagne est un monde à elle seule. Et nous ne voulons rien payer pour le droit de promener nos nez. La reine (à *Cymbeline*) : Les circonstances qui alors aidèrent les Romains à nous prendre notre bien nous aident, à notre tour, à le reprendre. Sire, mon suzerain ! souvenez-vous à la fois et des rois vos ancêtres et des résistances naturelles qu'offre votre île. [...] César fit bien ici une espèce de conquête, mais ce n'est pas ici qu'il s'est targué d'être venu, d'avoir vu, d'avoir vaincu : un désastre, le premier qui l'eût jamais atteint, le repoussa de nos côtes, deux fois battu, et ses navires, pauvres jouets naïfs de nos terribles mers, secoués par les lames, se brisèrent comme des coquilles d'œufs contre nos rochers. [...] Cymbeline : Vous devez savoir qu'avant que les Romains injurieux eussent extorqué ce tribut de nous, nous étions libres ». La traduction française est tirée de l'œuvre suivante : Shakespeare William, *Œuvres complètes. II. Comédies II - Tragédies*, sous la dir. d'Henri Fluchère, traduction de François-Victor Hugo, Paris : Gallimard, 1959.

³⁴⁰ Harrison Howard Pogue, *Forests. The Shadow of Civilisation*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

processus de civilisation de l'homme et des sociétés humaines a été, selon l'auteur, la déforestation de vastes zone en Europe à partir du XIV^e siècle :

« We know that the fourteenth, the fifteenth and the sixteenth centuries in Europe witnessed the widespread extermination of those species of wild animals which could neither be tamed nor utilized, and that deforestation took place on unprecedented scales around the Mediterranean and in England »³⁴¹.

Harrison ajoute qu'un des aspects singuliers de la culture de la Renaissance a été l'expression d'une idéologie visant à séparer de façon catégorique la sphère humaine de celle animale : « Never before had an ideology so thoroughly divorced the human from the animal species and considered the earth as a whole the former's natural inheritance »³⁴². La forêt de *Cymbeline* est une forêt du XVII^e siècle, un espace où le processus de déforestation indiqué par Harrison a déjà eu lieu : il s'agit d'une forêt qui symbolise ce que H. P. Harrison a appelé « the shadow of civilization » (l'ombre de la civilisation). Une zone neutre qui garde une certaine distance par rapport à la civilisation de la cour, mais non séparée de la cour. En un mot, son « ombre ». Il s'agit d'un espace où il n'y a pas d'animaux sauvages, où les identités peuvent changer, le lieu du travestissement, de l'utopie. La forêt en question est celle de Milford Haven, un lieu connu du monarque anglais James I pour sa valeur historique et politique, comme le souligne entre autres John Gillies :

« The symbolism of "Milford Haven" in *Cymbeline* [as] a privileged *locus* of Tudor legend; effectively a kind of a sacred site. By 1610, the probable date of *Cymbeline*, the Tudor legend of Milford had become merged with the Stuart legend of "Britain" – the ancient name which James I had revived to describe the geographical entity resulting from the formal union of

³⁴¹ « Nous savons que les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles en Europe virent l'extermination très répandue des animaux sauvages qui ne pouvaient ni être domptés ni utilisés, et que la déforestation eut lieu sur des échelles sans précédent autour de la Méditerranée et en Angleterre », in *ibid.*, p. 92.

³⁴² « Jamais avant [cette période] une idéologie n'avait divisé si complètement l'humain des espèces naturelles et considéré toute la terre comme l'héritage naturel du premier », in *ibid.*, p. 92.

England, Scotland and Wales. Hence, in *Cymbeline*, as in contemporary Stuart masques, the privileged geography of Milford is concorded with the Roman symbolism of Britain as “another world”, which [...] was itself the product of Caesar’s desire to portray his invasion of Britain in the light of Alexander’s ambition to conquer other worlds [...] »³⁴³.

Dans la forêt, les rôles sont renversés : les deux princes, Polydore et Cadwal, héritiers légitimes du royaume britannique en tant que fils de Cymbeline et frères d’Imogen, deviennent Guiderius et Arviragus, deux garçons aux coutumes « sauvages » qui sont élevés par un vieux conseiller du roi britannique, Belarius. Ce dernier a ravi les princes quand ils étaient encore enfants en les soustrayant à Cymbeline après une accusation de trahison à laquelle Cymbeline avait prêté foi. La forêt est aussi l’espace du travestissement, où Imogen devient Fidele³⁴⁴ : un jeune homme qui, errant en forêt, découvre la caverne où habitent les deux jeunes et Belarius. Le vieux courtisan leur a enseigné l’art de la chasse et du combat : Guiderius et Arviragus sont en effet de redoutables guerriers, en partie grâce à Belarius et à leur vie de « sauvages », en partie grâce à leur origine « britannique ». Les deux jeunes donnent un exemple de « sauvagerie » de la nature humaine, du fait de la séparation par rapport à la civilisation de la cour³⁴⁵.

³⁴³ « Le symbolisme de “Milford Haven” dans *Cymbeline* [en tant que] *locus* privilégié de la légende Tudor ; en effet une sorte de site sacré. Avant 1610, la date probable de *Cymbeline*, la légende Tudor de Milford avait été mêlée à la légende Stuart de la “Bretagne”, le nom ancien que James I avait revivifié pour décrire l’entité géographique résultant de l’union formelle de l’Angleterre, de l’Écosse et des Galles. Donc, dans *Cymbeline*, comme dans les masques Stuart contemporains, la géographie privilégiée de Milford est avec le symbolisme romain de la Bretagne comme “un autre monde”, qui [...] était lui-même le produit du désir de César de décrire son invasion de la Bretagne à la lumière de l’ambition d’Alexandre de conquérir d’autres mondes », in Gillies John, *op. cit.*, p. 48-49.

³⁴⁴ Le nom Fidele souligne aussi bien la constance d’Imogen que ses vertus, au premier rang desquelles sa chasteté.

³⁴⁵ Le thème de la « sauvagerie » ambiguë de l’homme, entendue comme le résultat de son éloignement de la cour, sera l’objet de la célèbre pièce de Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (1635). Cette pièce représente une analyse sévère de la nature humaine surtout du point de vue moral et historique. Peut-être vaut-il mieux souligner que le protagoniste de la pièce, Sigismundo, est un prince polonais.

3.2.2 La « barbarie » controversée des Goths (II). Analyse de *Re Torrismondo* (1587) de Torquato Tasso

Comme on vient de le souligner dans les chapitres précédents, le succès au théâtre du peuple goth réapparaît dans la pièce que Torquato Tasso compose après ses années de réclusion à l'hôpital Sainte Anne de Ferrare, pièce qu'il publie en 1587 avec le titre *Re Torrismondo*. Le protagoniste de la pièce est le roi des Goths, Torrismondo. En raison de son comportement et d'événements mystérieux liés à son histoire personnelle, il doit faire face aux bouleversements de son esprit et à un profond sentiment de culpabilité envers son peuple, son ami Germondo et son épouse Alvida.

Pour le sujet principal de la pièce, Tasso s'est inspiré de l'œuvre d'Olaus Magnus, *Histoire des peuples septentrionaux*, publiée en 1555, qui fait partie des œuvres étudiées par l'auteur pendant son long séjour à Sainte Anne. Tasso n'a jamais caché son intérêt pour l'œuvre d'Olaus Magnus et notamment pour la valeur poétique et, pourrait-on dire, esthétique des peuples et des territoires à l'extrême nord de l'Europe. Il soutenait en effet que les paysages enneigés et la nature hostile de ces lieux exerçaient une fascination aussi forte qu'indéfinie, notamment en raison de l'opposition entre la nature des paysages, leur hostilité et la rigidité du climat nordique, et la chaleur des passions qui agitent l'esprit de ses habitants. Il s'agit de l'opposition entre l'imprécision du paysage, que l'observateur et le lecteur européens retrouvent quand ils regardent ou pensent à ces lieux vagues, et les passions de l'âme humaine. C'est cette opposition tout à fait particulière et nouvelle qui devient fondamentale dans la pièce de Tasso et dans l'évolution du sentiment esthétique. Ce que l'auteur cherche à rendre dans sa pièce est l'exotisme des paysages nordiques qui le fascinent et l'intriguent.

Si plusieurs spécialistes de Tasso qualifient ce choix de simple décor³⁴⁶, on pencherait en revanche pour des fondements précis et très importants pour la poétique de l'auteur. Cette pièce rentre dans le cadre

³⁴⁶ On se réfère notamment à l'introduction de la pièce de Vercingetorix Martignone, in Tasso Torquato, *Re Torrismondo*, op. cit.

d'une tentative d'expérimentation tant au niveau thématique que poétique et fait ressortir, certes dans le cadre d'une tentative plutôt isolée, le succès du discours concernant le versant germanique de l'histoire de l'Europe et son héritage. C'est justement par le dialogue que Tasso établit une relation entre le théâtre européen de la Renaissance et la matière nordique de l'œuvre de Saxo Grammaticus³⁴⁷ et d'Olaus Magnus, et qu'il parvient à mélanger la tradition de l'Europe continentale, ou plus précisément du côté méditerranéen, et celle de l'Europe du Nord. Ce dialogue commence au niveau du choix des sources, des choix stylistiques et esthétiques impliquant l'imitation du théâtre classique et moderne, notamment en ce qui concerne la pièce *Sophonisba* (1515) de Gian Giorgio Trissino, *Orbecche* (1543) de Giovan Battista Giraldi Cinzio et *Canace* (1542) de Sperone Speroni.

Tasso reprend le modèle de la pièce de Trissino mais garde ses perplexités concernant le style et le langage utilisés par Trissino, ainsi que le modèle des dramaturges de l'antiquité classique, notamment Sophocle et Sénèque, en ce qui concerne le début de la pièce où l'on assiste au dialogue de la protagoniste Alvida et de sa nourrice, dialogue qui sert de prologue. Cette partie nous informe des faits qui se sont produits jusque lors, qui rappellent le modèle de Trissino et des dramaturges classiques. Tasso tire de la pièce de Sperone Speroni le thème de la relation incestueuse entre deux frères ainsi que le motif de l'inquiétude de Torrismondo et d'Alvida, qui parcourt toute la pièce.

Si le sujet de la liberté politique est central chez Trissino, les passions jouent un rôle fondamental chez Tasso et poussent les personnages à rechercher la vérité et à ne pas vouloir y croire, la rejetant jusqu'au suicide final. Ce sont donc les passions qui permettent aux protagonistes de se rapprocher de leur histoire et de découvrir leurs origines. Et c'est là justement l'un des thèmes principaux de la pièce : le problème des origines, de l'appartenance des protagonistes au peuple goth, centre thématique de la pièce. L'origine gothique est toujours extrêmement problématique. Le

³⁴⁷ On se réfère à l'autre ouvrage consulté par Tasso, celui de Saxo Grammaticus (v. 1150-v. 1220), moine et historien danois auteur de *La Geste des rois danois*, ouvrage imprimé à Paris à l'époque moderne, en 1514, par Christiern Pedersen. Il importe de rappeler que cet ouvrage est en outre la source de la pièce de William Shakespeare, *Hamlet*, de 1598.

sentiment de culpabilité qui caractérise le personnage de Torrismondo le condamne à une grave inaction à l'égard de son amante. Cette inaction se traduit dans la lenteur avec laquelle le protagoniste cherche à faire face à ses fautes, similaire à l'attitude tardive de Massinissa dans *Sophonisba*.

Dès le début de la pièce, Alvida manifeste sa préoccupation à propos de Torrismondo, qui retarde leur mariage sans motif apparent, et de la nature de son amour envers elle. Alvida avoue à sa nourrice un songe funeste qui la tourmente : elle est seule, abandonnée par son époux, et erre dans une nuit longue et ténébreuse quand elle voit les murs de son palais dégoulinant de sang. Terrorisée, elle se réfugie dans une caverne de laquelle elle reste prisonnière. Malade, troublée par le froid de la nuit et dans la crainte du sommeil comme du réveil, elle se réveille au matin en proie à la fièvre. Le sentiment de culpabilité apparaît à Alvida au travers d'un songe, comme dans le cas de Sophonisba, bien que les éléments à la base du songe d'Alvida soient différents. Cependant, elle rappelle avec fierté la première rencontre avec Torrismondo :

Ben tu sai, mia fedel, che 'l primo giorno
che Torrismondo a gli occhi miei s'offerse,
detto a me fu che dal famoso regno
de' fieri Goti era venuto al nostro
de la Norvegia, ed al mio padre istesso,
a chiedermi in moglie: onde mi piacque
tanto quel suo magnanimo sembiante
e quella sua virtù per fama illustre,
ch' obliai quasi le promesse e l'onta.³⁴⁸

Dans ce passage, on retrouve le thème de l'amour courtois, et notamment une référence à l'épisode dantesque de Paolo et Francesca³⁴⁹, où l'amour naît d'un échange de regards entre les deux amants et donne lieu

³⁴⁸ Tasso Torquato, op. cit. (I, i, v. 61-69). « Nourrice, tu le sais, que dès l'heure première/ Qu'à mes yeux Torrismon s'offrit plein de lumière/ On me dit qu'il était venu du fameux royaume/ des fiers Goths au nôtre de Norvège, et à mon père/ pour être mon époux : et de là me plut tant son maintien grave/ et sa vertu et renommée illustre,/ que de ce que j'étais ne faisant plus de conte/ j'oubliai peu s'en faut, ma promesse et ma honte ».

³⁴⁹ On se réfère notamment au chant V de *Inferno* de Dante. Alighieri Dante, *Divina Commedia. Inferno*, sous la dir. de Bosco, Reggio, Florence : Le Monnier, 1991.

à des passions très fortes. Par les mots de la protagoniste, l'auteur nous offre en outre une première définition du peuple goth, qualifié de fier. Alvida est confortée par l'attitude de Torrismondo qui lui paraît magnanime et par sa vertu qui lui vient de la renommée de son peuple. La honte dont elle parle concerne le meurtre de son frère, le prince de Norvège, assassiné en guerre par un homme inconnu. Depuis longtemps, elle désire venger la mort de son frère et apaiser ainsi la douleur de son père et l'honneur de leur royaume. Voilà dévoilé l'un des conflits centraux de la pièce : le conflit entre l'amour et l'honneur personnifié par Alvida. Par ses mots d'amour, Torrismondo parvient à convaincre la princesse de son intention de la venger.

Ma poiché meco egli tentò parlando
d'amore il guado, e pur vendetta io chiesi:
chiesi vendetta e d'amor; mi diedi in preda
al suo volere, al mio desir tiranno,
e prima quasi fui che sposa, amante;
e me n'avidì a pena.³⁵⁰

Les mots d'Alvida nous font comprendre l'autre thème de la pièce, la soif de vengeance de la princesse. Il s'agit d'un sentiment très fort, dont la violence est soulignée par l'auteur au moyen de la répétition (« e pur vendetta io chiesi:/ chiesi vendetta »). Il convient en outre de remarquer dans ce passage le rythme soutenu des pensées et des mots d'Alvida, dont la lenteur des actions de Torrismondo et son incertitude sont le pendant. La vitesse et la violence des passions sont en conflit avec la lenteur du sentiment de culpabilité du protagoniste, qui est pensif et lent. Le personnage du Goth est donc décrit dès le début dans toute sa complexité : il est tourmenté par son amour pour la princesse norvégienne et par la fidélité à l'amitié du roi suédois Germondo, auquel il avait promis dans le cadre d'un jeu très dangereux la main de la princesse.

La juxtaposition entre la vitesse des passions et la lenteur des actions du protagoniste apparaît aussi comme un des éléments structurels de la

³⁵⁰ *Ibid.*, (I, i, v. 87-92). « Aussitôt il tenta en parlant/ de l'amour le gué/ et bien vengeance je demandai :/ je demandai vengeance et amour ; je m'abandonnai à sa volonté, à mon désir tyran / je fus en même temps et l'épouse et l'amant ; je m'en aperçus à peine ».

pièce et de l'image des peuples septentrionaux que cherche à rendre Tasso. Le dialogue entre Alvida et sa nourrice montre l'intention de l'auteur de construire les personnages sur cette opposition, ce qui respecte aussi la juxtaposition soulignée par Tasso entre l'hostilité du paysage (qui produit la lenteur des mouvements) et la chaleur des esprits nordiques (la fièvre qui s'agite dans le corps du malade, comme dans la similitude proposée par Alvida).

Et encore, lorsqu'Alvida parle de Torrismondo et de son incertitude, elle remarque que les mots prononcés par son époux sont incompréhensibles, soulignant ainsi son altérité : « [...] e se talor mi parla / parla in voci tremanti, e co' sospiri / le parole interrompe »³⁵¹. Alvida nous informe ainsi de l'incompréhensibilité des mots de Torrismondo, qui s'exprime d'une voix incertaine et ne parvient pas à se faire comprendre. Si cette attitude tient au doute qui bloque le protagoniste, on peut quand même y déceler une référence à l'incommunicabilité qui caractérise sa « tarda lingua »³⁵², la langue de celui qui ne veut pas dire ou ne parvient pas à dire.

C'est au début de la troisième scène du premier acte qu'apparaît le protagoniste. Torrismondo déclare à son conseiller son sentiment de culpabilité à l'égard d'Alvida et de Germondo, mais surtout envers lui-même. Torrismondo rappelle au conseiller sa jeunesse inquiète, son choix d'abandonner la vie de cour pour le désir d'acquérir renommée et honneur. Pendant ses pérégrinations, il a eu l'occasion de voir « vari estrani costumi e genti strane »³⁵³. Au cours de ces années, il a connu Germondo, le roi de Suède. Ensemble, ils ont vu plusieurs peuples étrangers :

« Seco i Tartari erranti e seco i Moschi,
cercando i paludosi e larghi campi,
seco i Sarmati i' vidi e i Rossi e gli Unni,
e de la gran Germania i lidi e i monti;
seco a l'estremo gli ultimi Biarmi

³⁵¹ « Que s'il daigne à la fin dire quelque parole, / C'est avec une voix interrompue et molle / Et qui finit toujours en quelque autre soupir », in *ibid.*, (I, i, 173-175).

³⁵² « langue tardive ».

³⁵³ *Ibid.*, (I, iii, 336). « coutumes étranges et différentes et gens étranges »

vidi tornando, e quel sì lungo giorno
a cui succede poi sì lunga notte [...] ». ³⁵⁴

Le rappel de la carrière militaire de Torrismondo est pour Tasso l'occasion de décrire les nombreux peuples étrangers que le protagoniste a rencontrés au cours de ses pérégrinations. Il a vu les peuples nomades aux frontières de l'Europe : les Sarmates qui occupaient les régions de l'ancienne Scythie au sud-est de l'Europe, les Huns, les peuples germaniques. Il a visité l'Allemagne et, en revenant sur la terre des Goths, il a parcouru les régions de l'extrême nord. Il a vu les anciens Finnois et visité les régions où la nuit est aussi longue que le jour. Ce que nous retrouvons ici est une autre géographie de l'Europe, une géographie des frontières, où Torrismondo est en contact avec des coutumes et des paysages très différents. Toutefois, l'expérience de l'altérité qui demeure aux frontières de son pays l'aide à construire un lien très fort avec le roi suédois et à comprendre la nature de la guerre, ses règles impitoyables et parfois inhumaines. Au cours de ses pérégrinations, Torrismondo a en outre eu l'occasion de réfléchir sur le fait que Germondo n'est pas responsable de la mort du frère d'Alvida et que la haine qu'elle nourrit à l'encontre de Germondo est fondée sur un malentendu. Les rapports entre les Goths, les Norvégiens et les Suédois se basent sur un malentendu, sur un manque de communication. Pour ces raisons, les Norvégiens sont gouvernés par le seul désir de vengeance, alors que le seul à connaître la vérité est le protagoniste, un Goth.

Par cette réflexion sur ses expériences au cours de sa carrière militaire et par la description de la géographie d'une Europe méconnue, on saisit combien l'identité de Torrismondo se fonde sur le rapport à l'autre. Dans le cadre de ce rapport, le Goth compose une partie du vaste panorama migratoire et géographique de l'Europe. D'autre part, dans le discours sur ses pérégrinations, Torrismondo donne une description très intéressante de la géographie de l'Europe nord-orientale pendant un Moyen Âge indéfini où

³⁵⁴ *Ibid.*, (I, iii, 345-351). « Avec lui les Tartares errants et les Moscou, / en parcourant les champs marécageux et larges, / avec lui les Sarmates je vis et les Rouges et les Huns, / et de la grande Allemagne les plages et les monts ; / avec lui je vis en revenant les Biarnes extrêmes, et ce jour si long auquel succède en suite une nuit si longue ».

se déroule aussi bien son histoire que celle des événements qui ont changé la physionomie de l'Europe.

La pièce de Tasso se déroule en effet dans un monde composé des territoires et des peuples « autres » par rapport à ce qui est mis en évidence dans l'histoire de l'Europe telle qu'elle est racontée et décrite dans les sources officielles. Chez Tasso, l'attention portée aux différences géographiques de l'Europe et de l'Asie et à leurs frontières rapprochées et floues, qui forment la géographie de l'Europe, place cette image dans la représentation cosmographique du monde. L'expérience du roi des Goths dans les régions étrangères lui donne conscience de son rôle de souverain et de l'importance de maintenir de bons rapports avec les nations proches de la sienne, comme la Norvège et la Suède. Ce qui est important, c'est qu'il n'y a pas dans ses mots d'évaluation de la diversité, mais plutôt une description des caractéristiques de chaque peuple. Il qualifie ainsi les Tartares de nomades, ainsi que les habitants des régions à la frontière entre l'Europe nord-orientale et l'Asie. Il décrit ensuite la morphologie des territoires habités par ces populations. Ces territoires sont hostiles, et la nature ne permet pas de s'y procurer facilement des ressources. La nature est hostile et le climat toujours rigoureux pour les gens qui viennent des régions voisines ou qui lui ressemblent au moins en partie. C'est justement la diversité des « Hyperboréens » par rapport aux régions centrales et méridionales de l'Europe qui caractérise les peuples nordiques et ceux dits « barbares » en les unifiant.

Pour revenir au thème principal de *Re Torrismondo*, il est indéniable que le conflit entre amitié et amour naît du manque de continence du protagoniste, de son incapacité à dominer ses désirs amoureux envers Alvida, alors que les deux jeunes gens sont contraints de se réfugier dans une caverne pour se mettre à l'abri de la tempête qui s'est déchaînée pendant leur voyage. La fidélité que Torrismondo sent avoir trahie est exprimée par Tasso au moyen d'un oxymoron : le protagoniste est « nemico divenuto amando »³⁵⁵. Cette expression définit très bien le conflit dont est victime Torrismondo, entre l'amour courtois et la fidélité au code

³⁵⁵ *Ibid.*, (I, iii, 373). « en aimant je suis devenu son ennemi »

chevaleresque qu'il représente du fait de sa carrière militaire (d'où l'importance de la formation militaire chez les peuples nordiques) et au code moral qui le lie à Germondo. Cependant, le conflit que Torrismondo incarne peut en même temps être considéré comme l'expression d'un des problèmes centraux de l'histoire de l'Europe au XVI^e siècle, notamment en fin de siècle, qui marque la fin de l'unité religieuse de l'Europe. Torquato Tasso l'exprime par la description de l'anxiété existentielle du protagoniste, de sa crise de valeurs et finalement de son incapacité à reconnaître la diversité qui demeure en lui-même et qui constitue son identité.

Néanmoins, les traits caractéristiques de la « barbarie » du protagoniste peuvent être retrouvés et commentés. Il s'agit, selon les définitions de l'antiquité classique, de son langage incompréhensible et de ses mots interrompus qui mettent en évidence le manque de communication entre Torrismondo, Alvida, Germondo et les autres personnages de la pièce, comme la reine, qui n'arrivent pas à comprendre l'altérité du protagoniste. Sont aussi soulignées son apparente diversité du point de vue géographique (la terre des Goths est tout de même une terre différente) et l'incohérence, dans la pensée d'Alvida, entre la renommée des Goths, leur magnanimité et leur férocité en bataille : leur vitesse et la lenteur des actions de Torrismondo qui se rapproche d'une oisiveté qui était méprisée des peuples nordiques, toujours considérés comme des guerriers.

Parmi les vices que la culture romaine attribue aux « barbares », la *cupiditas* est une caractéristique aussi bien de Torrismondo que d'Alvida, les deux Goths (même si Alvida se considère norvégienne jusqu'à la fin de la pièce) : tous deux ne respectent pas le précepte religieux de l'abstinence. De même de la *feritas*, notamment de Torrismondo, qui fait de ses passions des états incontrôlables le privant du bénéfice de la raison et de la vertu de la tempérance. Et enfin de l'inconstance du protagoniste, à savoir le caractère changeant de sa personnalité dérivant du doute et de la fureur qui gouverne ses sentiments. C'est Torrismondo lui-même qui qualifie son attitude de

furieuse (« [...] il furor mio contaminolla [par rapport à Alvida] »³⁵⁶, « Abbia l'avanzo almen de' miei furori [par rapport à Germondo] »³⁵⁷).

Au désespoir de Torrismondo correspond l'attitude et la fidélité de son conseiller (son père putatif, pourrait-on dire) qui, comme la figure de la nourrice dans le cas d'Alvida, cherche à apaiser les inquiétudes de son maître. Le conseiller cherche à dissuader le roi des Goths de s'ôter la vie et lui propose une solution : il conseille de donner la sœur de Torrismondo, la belle Rosmonda, en épouse à Germondo à la place d'Alvida. Par ce mariage, Torrismondo pense conserver son amitié au roi des Suèdes et rester fidèle à son épouse, et accepte ainsi la proposition de son conseiller.

Le premier acte se conclut par le chant du chœur composé des citoyens goths. Le sujet principal de l'intervention du chœur est la sagesse. Le chœur invoque la personnification de la Sagesse en tant que vertu.

« O Sapienza [...]
[...] fai beata l'algente e fredda terra [...]
Mentre l'Impero ancor vaneggia ed erra
fuor d'alta sede, e 'l tuo favor sospendi,
non sdegnar questa parte,
perché nato vi sia l'orrido Marte. [...]
Deh, non voltarne il tergo,
ché peregrina avesti di Roma albergo [...] »³⁵⁸.

Ce passage est très important, et ce pour plusieurs raisons : en premier lieu, l'intervention du chœur de citoyens goths nous montre le visage « civique » de ces gens, du fait de sa référence au théâtre classique où la figure collective du chœur représentait le versant moral de la pièce en montrant l'image de l'unité d'une ville (de ses citoyens) et de sa civilisation par rapport à un élément ou un événement qui avait mis en danger cette unité. En deuxième lieu, le chœur invoque l'intervention de la Sagesse sur sa

³⁵⁶ « Ma fureur l'a contaminé », in *ibid.*, (I, iii, 729-730)

³⁵⁷ « Qu'il ait au moins ce qui reste de mes fureurs », in *ibid.*, (I, iii, 731)

³⁵⁸ *Ibid.*, (Coro, 827, 838, 839-842). « O Sagesse [...] / [...] donne la béatitude à la terre algide et froide [...] / [...] Pendant que l'Empire délire encore et erre / hors de son haut siège, et tes faveurs tu suspends, / ne dédaignes pas cette part, / parce que l'horrible Mars y est né. [...] / Oh ! ne tournes pas le dos, / qu'étrange tu avais en Rome une auberge [...] ».

terre algide et froide, la Gothie, la comparant à l'empire romain et à la décadence qu'il connaît alors. Il s'agit d'une image très forte et significative : puisque l'empire romain est dans un état de délire et d'errance, comme le chœur semble l'affirmer, la Sagesse doit avoir abandonné cette terre et notamment Rome, où règne alors le chaos politique et où l'ancien empire glorieux n'existe plus. Ce qui reste de l'empire s'est déplacé en Orient, perdant ainsi Rome, son plus haut lieu. Le centre de la civilisation tel que tous le connaissent est désormais perdu ; la Sagesse peut donc donner sa bénédiction et dispenser ses faveurs aux Goths et à leur civilisation, afin qu'une seule erreur (la *cupiditas* de Torrismondo) ne condamne pas leur terre à la ruine. Rome n'est donc pas seulement considérée comme l'empire le plus grand et vaste jamais connu, c'est aussi un lieu de ruine, une civilisation dépassée en raison de la perte des faveurs de la Sagesse qui, comme le remarque le chœur, est « peregrina » : elle est étrange, se déplace, ses faveurs peuvent changer³⁵⁹.

Il ressort une image négative de Rome, laquelle est mise de côté par rapport à celle évoquant plutôt sa grandeur. Rome réside non seulement dans l'image de son empire, mais aussi dans celle de ses ruines qui continuent à raconter leur histoire aux « barbares ». On peut en déduire que, pour les citoyens goths, Rome n'est pas un exemple à suivre, ou plutôt ne l'est plus. Il importe notamment de souligner le point de vue du « barbare » sur Rome, comme semble le suggérer Tasso : Rome a perdu la Sagesse et, pour cette raison, son histoire est terminée. On comprend par ce passage final du premier acte la gravité et la portée des informations que l'auteur nous transmet à travers l'intervention du chœur.

On retrouve en revanche dans ce bref passage une image positive des Goths et de leur vertu. Ils savent que la Sagesse peut abandonner un peuple, qu'elle doit être appelée et recherchée constamment et péniblement.

³⁵⁹ Il importe de souligner le sens de cet adjectif chez Tasso. Si l'éditeur de la pièce, Bruno Maier, affirme qu'il signifie « non terrestre, céleste », ce terme implique aussi l'altérité de la Sagesse elle-même ou, pour ainsi dire, sa mobilité. Néanmoins, l'auteur utilise en général dans cette pièce cet adjectif pour indiquer l'étrangeté et exprimer son caractère inattendu. Par exemple, dans le deuxième acte, quand Rosmonda reçoit l'invitation de Germondo à le rencontrer, la femme définit l'invitation par le syntagme « peregrino invito ». Dans ce cas, « peregrino » signifie inattendu et étrange.

Plus important, on retrouve chez Tasso une perspective semblable à celle de Miguel de Cervantes dans *El cerco de Numancia* (1585) et de William Shakespeare dans *Titus Andronicus* (1593) et *Coriolanus* (1608) (bien que cette dernière pièce remonte au début du siècle suivant et se situe donc dans un contexte différent). On se réfère ici à l'idée que la civilisation est subordonnée au temps et à la morale, autrement dit à la vertu. La civilisation peut être interprétée comme une situation marquée par le temps, souvent transitoire, déterminée par la « Fortune » et par le sort. La civilisation peut encore être entendue comme le résultat d'un parcours de l'homme, un parcours dans le cadre de la morale et donc de la philosophie qui porte l'homme à dépasser sa condition naturelle – et, pourrait-on dire, « barbare » – pour conquérir un plus haut degré d'humanité, d'*humanitas*. Cette dernière position vis-à-vis du conflit entre « civilisation » et « barbarie » reflète la pensée romaine, que l'étude d'Yves Albert Dauge³⁶⁰ décrit bien. Il trace en effet un graphique³⁶¹ de ce « parcours ascensionnel », pour reprendre les mots de l'auteur, une ascension au sens aussi bien moral qu'humain et donc civique. Le chœur continue son invocation en affirmant non seulement la diversité des Goths par rapport aux Romains, mais aussi leur diversité tout court.

« Noi siam la valorosa e antica gente
onde orribil vestigio anco riserba
Roma [...]
D'altri divi altri figli i regni nostri
reggeano un tempo, altre famose palme
ebbero le nobili arme
e que' che già domar serpenti e mostri [...] ». ³⁶²

³⁶⁰ Dauge Yves Albert, *op. cit.*

³⁶¹ *Ibid.*, le graphique se trouve au milieu du livre, sous la forme d'une longue page qui, si on la déplie, sort du livre comme une carte géographique.

³⁶² Tasso Torquato, *op. cit.* (Coro, I, iii, 867-869, 883-886). « Nous sommes des gens valeureuses et anciennes/ dont à Rome encore demeure le vestige [...] Par d'autres dieux, d'autres fils nos royaumes / gouvernèrent autrefois, d'autres victoires célèbres, nos esprits nobles eurent/ et domptèrent serpents et monstres ».

Par ce passage, on comprend le sens de la diversité des Goths dont Tasso met en relief la valeur militaire et guerrière et encore leur victoire sur Rome. Tasso souligne en outre la différence des Goths en matière de religion et de géographie. Dans ce passage, Tasso rappelle la représentation de la géographie fantastique donnée par les frères Magnus, où les régions nordiques apparaissent peuplées de créatures monstrueuses.

Les citoyens goths demandent l'intervention de la Sagesse afin de vaincre toutes les menaces apportées par les gens qui vivent dans les régions les plus « barbares », ainsi que « l'ultima Tile e le remote arene,/ e la più rozza turba »³⁶³. Il importe de souligner que Tasso n'utilise pas le mot « barbare » dans ce cas, peut-être parce qu'il cherche plutôt à rendre la sauvagerie et non la « barbarie » des gens qui habitent ces régions lointaines et hostiles. Peut-être, à l'instar de plusieurs auteurs que nous venons de considérer, Tasso entend-il aussi affirmer l'existence d'une différence entre les notions de « barbare », de « sauvage » et d'« étranger ».

En effet, chez les auteurs du XVI^e siècle, si la notion de « barbarie » continue à être assimilée à celle de sauvagerie, il est tout aussi vrai que ces auteurs ne confondent pas ces concepts lorsqu'ils les utilisent dans la rédaction du texte théâtral. Dans la plupart des cas, la sauvagerie suppose une différence d'un peuple au niveau technique par rapport à un autre qui se veut « civilisé », ce qui implique une différence en matière de pratiques, de mœurs et de religion, au même titre que la « barbarie », pourrait-on dire. La différence entre ces deux conditions tient peut-être à la recherche d'un rapport à l'autre. Il semble donc que les gens qui ne cherchent pas un rapport à l'autre puissent être appelés « sauvages », et ceux qui recherchent ce rapport ou sont impliqués dans ce processus puissent être appelés « barbares », notamment en raison de la violence que ce contact produit ou a produit au fil des siècles. Du fait de ces considérations, la figure de l'étranger se confirme donc comme la plus floue, se déplaçant de la

³⁶³ *Ibid.*, (Coro, I, iii, 903-905) « et la dernière Thule et les plages les plus lointaines/ et les gens les plus sauvages ».

sauvagerie à la barbarie et inversement. Cependant, le caractère perturbant et toujours double de la figure de l'étranger entretient un rapport plus étroit avec la notion de « barbarie » et sa polysémie complexe. Pour revenir à la pièce de Torquato Tasso, on peut bien insérer les Goths dans la constellation du « barbare », dont ils reproduisent certaines caractéristiques que nous venons de discuter et d'autres que nous allons analyser.

Dans le deuxième acte, l'action se concentre sur le personnage de la sœur de Torrismondo, Rosmonda, et sur son rapport à sa mère, la reine. Rosmonda incarne elle aussi une figure de l'altérité, que l'on peut mettre à côté de celle du protagoniste et qui représente le versant féminin de la notion de « barbarie », à savoir l'amazone. Rosmonda incarne la différence de genre ainsi qu'une forme de résistance par rapport au rôle que lui impose la société dont elle fait partie. Le deuxième acte est consacré, peut-être de façon intentionnelle, à la mise en scène des personnages féminins dans leur complexité et leurs problématiques. La représentation du dialogue entre Rosmonda et la reine sur le rôle fictif et historico-social de la femme répond à une question brûlante maintes fois discutée au XVI^e siècle, qui concerne le rôle et les devoirs de la femme dans la société de la Renaissance, alors notamment que la présence des femmes au pouvoir a amené les intellectuels et les religieux à s'interroger sur ce sujet³⁶⁴.

Pour l'instant, soulignons simplement que, dans le cas de *Re Torrismondo*, la corrélation entre la féminité de Rosmonda et la légende des femmes guerrières est explicite. C'est justement la (fausse) sœur du protagoniste qui a connaissance du mythe des Amazones et qui en parle à sa mère afin de lui communiquer son « altérité », sa nature différente et notamment ses peurs par rapport à une existence qu'elle ne veut pas vivre. Il faut quand même admettre que la résistance de Rosmonda aux demandes de la reine est à mettre en relation avec les sentiments de la jeune femme pour Torrismondo et à la conscience que son amour n'est pas partagé par son frère. Cependant, quelles que soient les raisons qui poussent Rosmonda à s'opposer aux désirs de sa mère, qui la veut femme et mère à son tour, il

³⁶⁴ On approfondira ce sujet dans le quatrième chapitre, consacré à la réapparition du mythe des Amazones dans la littérature et le théâtre européens à la Renaissance.

faut prendre acte que le mythe des Amazones correspond pour la jeune femme à une quête identitaire et à une prise de position très forte par rapport aux canons de la société dans laquelle elle vit, dont témoignent les références explicites au mythe.

Le début du quatrième acte nous donne un exemple de la valeur poétique du décor nordique, notamment en ce qui concerne l'exotisme et la valeur évocatrice des territoires nordiques dont l'auteur souligne l'importance. C'est le conseiller qui accueille le roi des Suèdes à la cour de Torrismondo :

« Il venir vostro al re de' Goti, al regno,
a la reggia, signor, la festa accresce [...]
[...] il furore, il terror respinge e caccia
oltre gli estremi e più gelati monti
e 'l più compresso e più stagnante ghiaccio
e i più deserti e più solinghi campi ».³⁶⁵

La description des territoires nordiques introduit l'opposition entre deux espaces précis : celui du royaume et du palais royal d'une part, symbole du pouvoir politique et de la civilisation des Goths, l'espace ouvert et l'hostilité du paysage nordique d'autre part. L'amitié entre les deux royaumes, celui norvégien et celui gothique, peut donc éloigner la fureur et la terreur qui ont marqués les relations entre ces deux couronnes. Cependant, la description du climat rigoureux et de la nature hostile du paysage peut aussi évoquer l'isolement des peuples nordiques et donc l'ampleur de leur diversité. Chez Tasso, la solitude et l'isolement des pays nordiques indiquent leur distance par rapport au reste de l'Europe. Et cependant, la valeur de cette description ne s'arrête pas là. L'auteur ne recourt pas à l'image des monts enneigés pour indiquer la beauté réconfortante et fascinante de ces régions. Tasso nous propose au contraire l'image d'une nature immobile, renfermée, prisonnière. La neige succombe à la glace épaisse et dormante,

³⁶⁵ Tasso Torquato, *op. cit.*, (IV, i, 2012-2013, 2016-2019). « Votre venue auprès du roi des Goths, au royaume,/ au palais, monsieur, accroît la fête [...] [...] la fureur, la terreur elle repousse et éloigne/ au-delà des monts les plus extrêmes et gelés/ de la glace la plus épaisse et dormante/ et des endroits les plus déserts et solitaires ».

les monts enneigés succombent aux déserts de glace : le sentiment d'isolement de la nature et de l'homme nordique est très fort et perturbant. Dans ce paysage, l'union des trois couronnes (norvégienne, suédoise et gothique) représente une arme à opposer à l'isolement naturel qu'elles partagent. C'est donc l'union, la recherche d'une unité territoriale et donc la recherche d'un compromis politique entre ces pays qui peut les aider à dépasser leurs frontières naturelles hostiles et, plus important, le reflet de cette immobilité dans l'esprit de leurs gouvernants.

« E già non veggio più sicuro scampo
o più saggio consiglio, innanzi al rischio,
ch'unire insieme i tre famosi regni
ch'l gran padre Ocean quasi circonda
e da gli altri scompagna e 'n un congiunge.
Perch'ogni stato per concordia avanza,
e per discordia al fin vacilla e cade »³⁶⁶.

Ces endroits glacés, désertiques et solitaires ne se prêtent pas à la réflexion sur l'amour, mais peuvent plutôt être considérés comme des frontières naturelles au-delà desquelles on peut pousser les sentiments de terreur et la fureur qui caractérise la nature passionnelle et féroce de leurs nobles habitants. Par les mots du conseiller, on comprend que les peuples nordiques partagent une tradition commune, une habileté extraordinaire à la guerre (« tre popoli arcieri e 'n guerra esperti »³⁶⁷) et leur position géographique. Ce passage met en relief les espoirs politiques du peuple des Goths en lien avec le mariage de Torrismondo et Alvida. La valeur des espoirs politiques du peuple des Goths est en outre renforcée par l'évocation de la personnification de leur terre, la Gothie. Comme dans le cas de Miguel de Cervantes dans *El cerco de Numancia*, on assiste à l'évocation et à l'intervention de l'allégorie de la Gothie. Cependant, là où l'Espagne était à

³⁶⁶ *Ibid.*, (IV, i, 2071-2077). « Et désormais je ne vois plus un refuge sûr/ ou un conseil plus sage, face au risque,/ qu'unir ensemble ces trois royaumes célèbres/ que le grand père Océan presque entoure/ les sépare des autres en les unissant./ Parce que chaque état avance grâce à la concorde/ et par la discorde en fin vacille et tombe ».

³⁶⁷ *Ibid.*, (IV, i, 2088). « trois peuples d'archers et experts en guerre »

l'état de personnage réel, certes d'une valeur allégorique, le discours de la Gothie à son peuple est chez Tasso rapporté par le conseiller.

« O miei figli, o mia gloria, o mia possanza,
per le mie spoglie e per le antiche palme,
per le vittorie mie famose al mondo,
per l'alte imprese ond'è la gloria eterna,
per le corone degli antichi vostri,
che fur miei figli e non venuti altronde,
questa grazia vi chiedo io vecchia e stanca;
e grazia a giusta età concessa è giusta »³⁶⁸

Si l'on compare l'intervention de l'Espagne dans *El cerco de Numancia* à celle de la Gothie, on remarque plusieurs points communs : en premier lieu, l'étroite relation que le personnage de la terre d'origine établit avec la population. Cette relation est assimilable à celle qui lie une mère et ses fils qui ont partagé avec elle de longues guerres en se sacrifiant pour la patrie. Cependant, si dans la pièce de Cervantes le personnage de l'Espagne affirme que plusieurs peuples (*gentes extrañas*) ont occupé ses territoires au fil du temps, la Gothie déclare avec fermeté et dignité que tous ses fils sont nés d'elle, qu'elle n'a jamais été envahie par personne. Une autre différence importante entre les pièces de Cervantes et de Tasso tient à l'accent posé par le second sur la vieillesse de la terre des Goths. La question de l'ancienneté de la terre gothique est très controversée, surtout en rapport du problème de la définition de sa « barbarie ». En effet, dans la pensée occidentale, un des éléments révélateurs de la « civilisation » d'un peuple touche au discours sur son âge et donc son histoire et sa mémoire collective. Le processus rhétorique par lequel on qualifie une terre donnée de « jeune » est un des fondements idéologiques sur lesquels on peut construire l'image de sa « barbarie ».

³⁶⁸ Ibid., (IV, i, 2097-2104). « O fils, o gloire, o puissance,/ pour mes dépouilles et pour les victoires anciennes,/ pour mes victoires célèbres dans le monde,/ pour les hautes entreprises dont vient la gloire éternelle,/ pour les couronnes de vos ancêtres, qui furent mes fils et non venus d'autre part/ cette grâce je vous demande, moi, vieille et fatiguée ; et la grâce accordée à un âge juste elle-même est juste ».

C'est justement ce processus qu'on retrouve dans quelques récits de voyage au Nouveau Monde, et c'est le même processus que les frères Johannes et Olaus Magnus ont combattu dans leur œuvre de réhabilitation de l'image du Goth au XVI^e siècle. En effet, comme le souligne Olaus Magnus dans son *Historia gentibus septentrionalibus*, les habitants des terres nordiques sont aussi vieux que leur terre. Par conséquent, leurs lois, leurs traditions et leur imaginaire sont eux-mêmes aussi anciens que leur terre. Olaus Magnus qualifie à plusieurs reprises d'anciennes les populations du nord, afin de souligner la dignité et la gloire qui caractérisent tant leur histoire que l'histoire du reste de l'Europe. Les Goths, et avec eux les Norvégiens et les Suédois, partagent des origines très anciennes. Bien qu'Olaus Magnus garde à la manière de Tacite, pour ainsi dire, une image édénique de ces terres visant à exprimer la bonne nature et l'attitude vertueuse de leurs habitants, il tient à souligner cet aspect. Il insiste en outre sur la valeur positive de l'expérience de l'isolement, sujet qu'il repropose dans ce passage. Comme dans le cas des anciens peuples germaniques, le climat rigoureux et la nature hostile ont permis aux habitants de ces terres de garder leurs racines plus facilement que le reste de l'Europe. De la même façon, les habitants des régions hyperboréennes, justement en raison de leur isolement, ont pu garder intactes dans le temps leurs racines et leurs origines, comme le soulignent les vers « per le corone degli antichi vostri,/ che fur miei figli e non venuti altronde [...] »³⁶⁹.

Les mots de la Gothie invoquant une union avec les terres qui se trouvent à ses frontières semblent en même temps évoquer l'appel à une union entre les peuples qui ont partagé une histoire commune avec la sienne. Il est tout de même curieux que la terre dont le peuple a construit son identité sur la guerre demande la paix. La force expressive du théâtre et l'habileté de l'auteur pour donner aux peuples nordiques des caractéristiques semblables à celles des autres peuples faisant partie de l'Europe permet de dépasser l'image d'un nord lointain et hostile, au bénéfice d'une image plus humaine, autrement dit plus « humanisée », des territoires et des peuples aux frontières nord de l'Europe.

³⁶⁹ « pour les couronnes de vos ancêtres, qui furent mes fils et non venus d'autre part ».

Pour revenir aux événements qui se déroulent au IV^e acte, juste après la déclaration du conseiller quant à l'espoir concernant l'union des peuples nordiques, on assiste à un dialogue entre Torrismondo et Rosmonda sur leurs origines. On pourrait donc observer que les deux scènes que l'on vient d'analyser sont en conflit entre elles. Il existe ainsi un appel à l'union des peuples en raison de leur origine commune à la fois au niveau chronologique et spatial ; et d'autre part, le protagoniste découvre peu après que celle qu'il a toujours cru être sa sœur en réalité ne l'est pas et que leurs origines sont fort différentes. À la faveur du dialogue avec Rosmonda, une femme « sauvage » qui s'inspire de la vie « barbare » des anciennes Amazones, Torrismondo découvre les limites de sa famille et par conséquent de son histoire. Au cours de ce discours, Torrismondo est assailli d'un sentiment de terreur qui lui empêche de comprendre ce qu'elle dit : « Distingui ormai questo parlar, distingui/ questi confusi affanni »³⁷⁰. La langue de Rosmonda devient incompréhensible pour le protagoniste, qui ne distingue pas ses mots et n'arrive pas à leur donner un sens. À nouveau, le topos de l'incompréhensibilité rappelle la définition ancienne de la « barbarie » qui, dans ce cas, implique une différence, une altérité touchant aussi à leurs origines.

Aux dires de Rosmonda, en raison de croyances superstitieuses de l'ancien roi des Goths auquel un devin avait prédit un sort funeste, la véritable sœur du protagoniste avait été confiée pendant son enfance à un homme de la cour, Frontone, et éloignée de sa patrie. Pendant le voyage, le navire de Frontone avait été attaqué et la petite fille capturée. Frontone, que l'on a appelé, confirme cette histoire et ajoute qu'il sait que la petite fille vit à la cour du roi de Norvège, dont elle est la princesse. Pendant son enfance, Rosmonda avait elle aussi été confiée à la reine des Goths qui venait de perdre sa fille. La pratique des arts magiques et la superstition qui caractérisent l'ancien roi des Goths empêchent à la mère naturelle de Rosmonda de s'opposer à sa volonté :

³⁷⁰ *Ibid.*, (IV, i, 2232-2233). « Distingue désormais ces mots à toi, distingue/ ces soucis confus ».

« E per voler di lui s'infine e tacque
la vera madre mia, che presa in guerra
fu già da lui ne la sua patria Irlanda,
ov'ella nata fu di nobil sangue ». ³⁷¹

Le personnage du père de Torrismondo est donc le véritable « barbare » de la pièce et rappelle la pensée romaine à ce propos. C'est un homme gouverné par les superstitions et par la peur, de même qu'un homme cruel et impie qui viole une femme et cache sa fille. L'ancien roi des Goths possède donc les caractères attribués aux barbares goths par la culture orientaliste romaine, dans la mesure où il incarne la négation de tout ce qui est humain et vertueux : il est superstitieux, changeant, violent et luxurieux au point de violer une femme. Cet homme gouverné par ses passions a transmis sa « barbarie » à ses enfants, notamment à Torrismondo et Alvida.

Tous deux ont en effet reproduit partiellement les fautes de leur père en s'unissant avant le mariage et en ne respectant pas les règles civiques et morales du *decorum*, la continence, la tempérance et la vertu. Ils ont dépassé la mesure civique et sont pour cette raison assaillis par un sentiment de culpabilité qui les conduira à la mort. C'est à la vertu (à la valeur) justement qu'est consacré le chant du chœur de citoyens goths qui conclut le quatrième acte.

Au cours de ce même acte, on assiste à la description d'une figure particulière qui incarne la négation de la noblesse par laquelle les Goths et les peuples nordiques ont été jusque lors présentés. Ainsi notamment de la figure du pirate, ou mieux des pirates, qui naviguent dans les mers nordiques. Pendant la tentative d'arriver en Dacie, le navire où voyageaient Frontone et la petite Alvida avait été attaqué par des pirates norvégiens qui avaient pillé le navire et ravi la fille du roi des Goths. Peu après, les pirates norvégiens avaient rencontré des navires goths dont le nombre et la puissance les avaient forcés à retourner dans leur patrie. Même s'il s'agit manifestement d'un très bref passage dans la description des événements

³⁷¹ *Ibid.*, (IV, i, 2366-2369). « Et pour son désir elle feignit et se tut/ ma vraie mère, qu'il ravit en guerre dans sa patrie, l'Irlande/ où elle naquit d'une noble famille ».

qui ont séparé Torrismondo de sa véritable sœur, Alvida, il convient de remarquer sa valeur en référence au sujet de la « barbarie ». En effet, à la lumière des événements que l'on vient de décrire, on déduit que le principal responsable du sort malheureux des deux descendants de la couronne norvégienne et gothique est la « barbarie » qui les caractérise.

Il n'y a pas d'étrangers dans la pièce, pas plus que l'auteur ne mentionne de figures qui n'appartiennent dès leurs origines à ces peuples-là. C'est l'ancien roi des Goths qui choisit d'éloigner sa fille. Il viole une femme et donne à la fille née de ce viol l'identité et le rôle de la fille perdue. Ce sont des pirates norvégiens et des marins goths qui s'affrontent, entraînant la disparition de la petite Alvida et le chaos moral et politique qui règne dans le cœur de Torrismondo et à la cour gothique. La pièce ne comporte qu'une seule référence à un élément étranger, la provenance irlandaise de la mère de Rosmonda. Cependant, cette information reste la seule qui implique une réelle étrangeté par rapport à la sphère des peuples nordiques. Et encore une fois, l'Irlande est représentée comme une terre de conflits et de conquête, une terre abusée et violée, comme la mère naturelle de Rosmonda.

Pour revenir à notre sujet, il faut remarquer qu'on retrouve chez Tasso la représentation tant de la valeur militaire et civique et de la gloire des peuples du nord de l'Europe que leur contraire : la « barbarie » des pirates fendant les mers et pillant les navires qu'ils rencontrent. Dans le cinquième et dernier acte de la pièce, Tasso met en scène la douleur de la jeune Alvida qui se sent refusée et trahie par son époux. Les projets de Torrismondo lui restant obscurs, elle se voit abandonnée en tant qu'épouse et trahie dans la mesure où elle est promise à Germondo, comme un symbole de la fidélité et de l'amitié que porte Torrismondo au roi suédois. Alvida ne comprend pas le choix de son bien-aimé, notamment parce que toute connaissance de la vérité lui est niée. La princesse norvégienne se tue et meurt dans les bras de Torrismondo, qui l'appelle « sœur ». Le manque de communication entre les protagonistes de la pièce caractérise aussi le rapport entre Torrismondo, Rosmonda et leur mère, la reine. La vieille reine apprend la vérité à propos

de sa fille naturelle Alvida et la mort de ses fils par Germondo, qu'elle doit considérer comme un fils, selon la volonté de Torrismondo.

Pour conclure, la représentation de la « barbarie » dans *Re Torrismondo* se manifeste à travers plusieurs éléments : en premier lieu dans le décor de la pièce qui rappelle le paysage différent des territoires aux frontières de l'Europe, une nature à la fois hostile et inhumaine. Ce paysage est caractérisé par des monts enneigés, des fleuves glacés et des forêts aussi vastes qu'inhospitalières. Cependant, ce paysage exerce une fascination particulière qu'on peut ramener à une forme d'exotisme nordique, qui naît de l'opposition entre la nature nordique, froide et glacée, et l'esprit des personnages et la puissance de leurs passions capables de gouverner leurs vies.

En deuxième lieu, la provenance des personnages, leur nationalité, constitue un élément très important dans la création de la notion de « barbarie » au théâtre. Les peuples nordiques, notamment les Goths, sont en effet décrits comme fiers, guerriers, féroces, furieux. Autrement dit, les principaux caractères attribués aux Goths sont la férocité, l'attitude guerrière, la fierté (la noblesse) et la fureur, ou encore l'incapacité de gouverner leurs passions, de se donner une mesure à respecter. Pour cette raison, de par leur fureur et leur volupté (*cupiditas*), Torrismondo et Alvida ne parviennent pas à se contrôler et génèrent des passions controversées.

En troisième lieu, il existe une connexion entre la pratique répandue des jeux publics décrite par Olaus Magnus et la représentation que donne Tacite des vices des « barbares » dans *De origine et situ Germanorum*. Tacite affirme qu'il existe deux pratiques susceptibles d'entamer la sévérité des coutumes des Germains : les boissons alcoolisées et le jeu de dés. Dans la relation entre Torrismondo et Germondo, plusieurs éléments sont en lien avec le jeu, notamment le pacte selon lequel Torrismondo doit se rendre à la cour du roi de Norvège pour demander la main de sa fille, Alvida, et faire en sorte qu'elle se marie à Germondo. Il s'agit dès le début d'un pacte potentiellement très dangereux qui en définitive détruit toute relation entre les protagonistes en causant leur mort. Ce jeu implique à son tour un double jeu, que Torrismondo met en scène à l'égard d'Alvida jusqu'au moment fatal où

une tempête force les deux jeunes gens à se réfugier dans une caverne, un lieu incarnant à la fois la puissance de l'amour sensuel et de la vie sauvage, mais aussi la menace de la mort, comme on a pu le constater dans *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino et dans *Cymbeline* de William Shakespeare, pour ne citer que les pièces prises en considération.

La propension au jeu, et notamment au double jeu, est en partie responsable de la fin des jeunes amants et de Rosmonda. Le comportement de l'ancien roi des Goths, le père de Torrismondo, et d'Alvida, donne un exemple de cette propension, pourrait-on dire « barbare », au jeu et à l'échange d'identité. Rosmonda est la (fausse) sœur et l'amante du protagoniste. Alvida est sa (fausse) épouse et sa sœur, et Torrismondo est le frère et l'amant de toutes deux, ainsi que l'ami coupable de Germondo.

En quatrième lieu, la référence explicite au mythe des Amazones constitue un élément qui, s'il permet d'affirmer le succès littéraire de la relation entre le mythe grec et la représentation des femmes nordiques donnée par les frères Magnus, permet aussi de s'interroger sur les frontières, ou plutôt les connexions idéologiques, entre les notions de « barbarie » et de « féminité ». Cette opposition devient encore plus controversée dès lors que l'on constate que *Re Torrismondo* met en scène d'abord la tragédie des femmes nordiques (Alvida, la reine, Rosmonda, la nourrice), toujours exclues et éloignées du discours politique par le protagoniste. Ces femmes se fient à des figures masculines très faibles, qui sont victimes des codes militaires et chevaleresques qu'eux-mêmes ont contribué à établir. Personne n'écoute leur voix et elles se déplacent sur scène comme des fantômes.

3.2.3 La « barbarie » controversée des Goths (III). Analyse d'*El último godo* (1618) de Lope de Vega

La pièce de Lope de Vega constitue, en ce qui concerne ce travail de recherche, le dernier exemple de représentation de la « barbarie » au théâtre à travers le personnage controversé d'un Goth, Rodrigo, le dernier roi wisigoth d'Espagne. Avant d'aborder le sujet de l'analyse, une brève introduction est nécessaire notamment en ce qui concerne l'année de publication de la pièce (1618) et son rapport à la production des œuvres théâtrales en Espagne pendant ce qui a été appelé *El siglo de oro* du théâtre espagnol. Il convient en outre de procéder à une réflexion sur le rapport entre la notion de Renaissance et sa déclinaison en Espagne : on se réfère notamment à l'écart chronologique entre le développement du théâtre en Espagne par rapport au reste de l'Europe ainsi qu'aux différences au niveau structurel, poétique, culturel et politico-idéologique entre ces expériences théâtrales.

La notion littéraire de *Siglo de oro* concerne notamment le succès et le florilège de pièces de théâtre produites en Espagne dans la période qui va des dernières décennies du XVI^e siècle à la deuxième moitié du XVII^e siècle. Dans le cadre de la très riche production de pièces de théâtre de cette période, les auteurs les plus importants sont notamment Miguel de Cervantes (1547-1616), Tirso de Molina (1569-1648)³⁷², Lope de Vega (1562-1635) et Calderón de la Barca (1600-1681)³⁷³. Plusieurs études critiques ont été consacrées au théâtre espagnol du XVII^e siècle et plusieurs tentatives ont vu le jour de rédiger des précis de littérature sur le siècle d'or du théâtre espagnol, par exemple l'ouvrage récent de Jonathan Thacker³⁷⁴.

³⁷² Tirso de Molina (1569-1648) est l'auteur de nombreuses pièces, parmi lesquelles *Don Gil de las calzas verdes*, *El condenado por desconfiado* et le très célèbre *El burlador de Sevilla*.

³⁷³ Calderón de la Barca (1600-1681) est un des auteurs les plus importants et célèbres du *Siglo de oro* du théâtre espagnol. Il est l'auteur de plusieurs pièces, parmi lesquelles *La vida es sueño*, *La dama duende* et *El médico de su honra*. Il faut en outre rappeler la vaste production d'*autos sacramentales* à laquelle Calderón a consacré une grande partie de sa carrière de dramaturge et qui a beaucoup influencé sa poétique théâtrale.

³⁷⁴ Thacker Jonathan, *A Companion to Golden Age Theatre*, Woodbridge : Tamesis, 2007.

En abordant le sujet du théâtre espagnol du XVII^e siècle et son ampleur, il convient néanmoins de tenir compte du contexte historique et social complexe qui influence cette production, notamment en considération du fait que le théâtre implique une dimension de performance, à la fois visuelle, auditive, kinésique, concernant les rôles, la performance des acteurs et le public auquel une pièce est destinée. Le texte écrit n'est donc qu'une partie de cette performance complexe. La valeur sociale et le rapport entre la pièce et le public sont particulièrement importants dans le cadre du théâtre anglais et espagnol, où l'accès à l'espace théâtral était garanti à un vaste nombre de personnes, du peuple aux individus les plus aisés.

La perspective du *New Historicism* et celle des études culturelles a analysé cette relation étroite entre le public et la performance. En dépassant la structure qu'on pourrait qualifier de canonique de certaines études, ces courants se sont concentrés sur des aspects de ce théâtre qui avaient été peu fréquentés par la critique jusqu'aux années quatre-vingt. Dans cette perspective, les études de Merveena McKendrick³⁷⁵ se sont par exemple concentrées sur l'analyse de la figure féminine en tant que *mujer varonil*, et donc sur son altérité par rapport à l'image traditionnelle de la femme au XVII^e siècle. C'est aussi le cas de l'essai de Bruce Burningham³⁷⁶ concernant le rapport entre la tradition orale des *romances fronterizos*³⁷⁷ et la pièce de Lope de Vega que nous allons analyser, *El último godo* (1618). Il convient cependant de souligner que les XVI^e et XVII^e siècles ont été marqués, en Espagne comme dans le reste de l'Europe, par de profonds changements sociopolitiques qui ont influencé la physionomie des différents états, leurs rapports politiques et la « renaissance » du théâtre en Europe.

³⁷⁵ McKendrick Merveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2010 [1974], EAD., *Theatre in Spain. 1490-1700*, Cambridge et New York : Cambridge University Press, 1989 ; et EAD., *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Londres : Tamesis, 2000. On reviendra sur les études critiques de Merveena McKendrick dans le quatrième chapitre consacré à la figuration de la femme au théâtre en tant qu'Amazone.

³⁷⁶ Burningham Bruce R., « The Moor's Last Sigh: National Loss and Imperial Triumph in Lope de Vega's *The Last Goth* », *LATCH* 3 (2010) : 34-63.

³⁷⁷ Littéralement, « poèmes de frontière ». On reviendra sur ce type particulier de tradition poétique orale et écrite en Espagne dans l'analyse de la pièce de Lope.

L'expérience espagnole du théâtre correspond à une phase de changement dans la réflexion sur le théâtre et la poétique, notamment dans le processus qui voit la mise en discussion de l'œuvre normative par excellence en matière de théâtre, à savoir la *Poétique* d'Aristote, considérée comme faisant autorité pour la composition de pièces de théâtre et de leurs différentes parties. On assiste donc à l'émergence d'une théorisation de l'art poétique et de la pratique théâtrale qui caractérise l'expérience espagnole et accompagne le développement de cet art dès ses premières réapparitions dans le théâtre classique des dramaturges de Valence³⁷⁸, vers le milieu du XVI^e siècle, jusqu'à l'affirmation de la pensée et de l'autorité de Lope de Vega, que le dramaturge déclare dans *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1603).

Dès le début du XVI^e siècle, on relève en Espagne la coexistence de deux types de représentations : des représentations à caractère populaire avec un sujet religieux et liturgique, et des représentations destinées au divertissement des nobles et des régnants. Cette coexistence est très importante pour comprendre l'émergence de la *comedia nueva*, tandis que les auteurs de poèmes liturgiques s'approchent de la dimension théâtrale dans le cadre de la production d'églogues pastorales et liturgiques de Juan del Encina (1468-1529) et des *autos pastoriles* de l'écrivain portugais Gil Vicente (1465-1536). À ce type de représentation s'ajoute le succès de la tragicomédie *La Celestina* (1499, 1501-1502), texte dialogué en prose attribué à Fernando de Rojas. En raison du succès de cette œuvre, il est possible de retrouver certaines caractéristiques de la production théâtrale suivante. En premier lieu, la volonté d'expérimentation des auteurs espagnols, qui mettent en discussion le sens du théâtre en montrant une propension au mélange d'éléments comiques et tragiques et en proposant un style polymétrique qui met en discussion la fonction normative des œuvres d'Aristote et d'Horace.

³⁷⁸ Citons à ce propos Ferrer Valls T. (sous la dir. de), *Teatro clásico en Valencia, I. Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Ricardo de Turia*, Madrid : Biblioteca Castro, 1997 ; et, en italien, Profeti Maria Grazia (sous la dir. de), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, Florence : La Nuova Italia, 1998 ; EAD., *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Florence : La Nuova Italia, 1998.

Après le bref succès du théâtre sur le modèle de Sophocle et de Sénèque, notamment des dramaturges de Valence pendant les dernières décennies du XVI^e siècle, les auteurs entament une réflexion sur la nature et la structure du théâtre moins stricte que celle italienne, passée et contemporaine, où l'influence de l'exégèse du texte aristotélicien de la part des auteurs italiens garde sa valeur et son importance. *Propalladia* (1517) nous en donne un exemple : Bartolomé de Torres Naharro défend certains préceptes exposés par Horace dans *Ars Poetica*, tout en définissant la singularité et l'indépendance du théâtre espagnol. Cette indépendance sera confirmée sans aucune référence directe au texte de Torres Naharro par Lope de Vega dans *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ce bref traité a le mérite d'esquisser certains aspects caractéristiques de la *comedia nueva*, sans montrer toutefois d'intentions explicitement normatives. Dans ce bref ouvrage, Lope illustre sa propension à la subdivision des *comedias* en trois actes (*jornadas*), à la polymétrie et au mélange d'éléments comiques et tragiques dans une même pièce.

Le caractère « hybride » du théâtre espagnol que Lope réaffirme dans son essai sur l'art dramatique remonte donc à une tradition littéraire et poétique très ancienne, enracinée dans la culture espagnole. Dès ses origines et jusqu'à l'époque où Lope vit et écrit, plusieurs cultures coexistent en Espagne : celle romaine, des « barbares » huns, suèves et wisigoths, arabe, juive, romaine-catholique et, au fil des siècles, européenne, laquelle est née des échanges politiques, culturels et économiques avec les autres pays faisant partie de l'Europe.

La figure de Lope reste toujours problématique et multiforme. Comme plusieurs spécialistes le soulignent, le succès de l'œuvre de Lope de Vega a souvent été mis en relation avec sa capacité à se « conformer » au pouvoir monarchique. Cette image canonique et « canonisée » de Lope a influencé la pensée critique sur son œuvre, qui a été comparée à celle de Miguel de

Cervantes, Luis de Góngora (1561-1627)³⁷⁹ et Francisco de Quevedo (1580-1645)³⁸⁰. Une telle interprétation de l'œuvre de Lope risque de ne pas rendre compte de sa complexité, de son caractère éclectique et de sa signification historique, sociale et littéraire. À ce propos, les études menées pendant les trente dernières années tant en Espagne³⁸¹ qu'à l'étranger ont permis de découvrir plusieurs aspects méconnus de la production de ce dramaturge, notamment son rapport au pouvoir, les stratégies de communication qu'il utilise, sa poétique, le rôle des femmes³⁸² dans son théâtre et dans l'œuvre des dramaturges contemporains, et la façon dont il s'interroge sur les figures qui détiennent le pouvoir politique.

Avant d'entamer l'analyse de la pièce *El último godo* (1618), il convient de rappeler les différences entre le théâtre de Miguel de Cervantes et celui de Lope de Vega d'une part, et entre le théâtre de Lope et celui européen, que l'on vient de considérer, d'autre part. Une réflexion de nature historique, littéraire et chronologique est tout d'abord nécessaire. Le théâtre de Lope est une réaction au théâtre classique européen au niveau stylistique et thématique. Il représente l'expression d'une culture qui se veut consciente de son potentiel artistique, culturel et linguistique, mais s'affirme assez tardivement dans le panorama européen. Avant la première moitié du XVII^e siècle, dans le reste de l'Europe, le théâtre a déjà terminé un cycle, notamment en ce qui concerne l'imitation du théâtre classique, gréco-romain

³⁷⁹ Luis de Góngora (1561-1627), religieux, dramaturge et poète, est considéré comme le poète et le théoricien de la poétique baroque en Espagne, dont la pensée et l'œuvre ont influencé le développement de la sensibilité baroque en Europe. Il est l'auteur de pièces de théâtre et de poèmes comme *Las Soledades* et *Sonetos*, où l'on perçoit la poétique complexe et obscure de Góngora, dont les correspondances entre les différents tropes et images sont incompréhensibles. Il est considéré comme le fondateur du courant poétique du cultisme.

³⁸⁰ Francisco de Quevedo (1580-1645), écrivain et poète, est une des figures les plus importantes du panorama littéraire espagnol des XVI^e et XVII^e siècles. Son œuvre se caractérise par une poétique marquée par la satire et un regard à la fois sévère et mélancolique sur son temps. Parmi sa vaste production, citons son roman picaresque *El buscón* (1603) et *Los Sueños* (1626).

³⁸¹ Certes, l'étude de l'œuvre et du théâtre de Lope est perpétuée grâce au travail de recherche conduit par l'association espagnole « Prolope ».

³⁸² L'éventail de figures féminines comprend l'image de la femme noble qui est consciente de sa position dans la société : la figure controversée de la *mujer varonil*, la femme qui s'oppose aux contraintes sociales, ou celle de la *mujer esquiva*, la femme chaste qui résiste à la fascination masculine.

et italien à la Renaissance. Les œuvres dramatiques qui imitent le théâtre classique se terminent à la fin du XVI^e siècle, comme dans les pièces de Cristóbal de Virués³⁸³ et Miguel de Cervantes³⁸⁴.

Le retard avec lequel s'affirme et se développe le théâtre en Espagne peut s'expliquer par l'influence du retard pris dans le processus d'unification de la péninsule, qui remonte à 1492, date de fin de la *Reconquista* après la libération du califat arabe de Grenade par les troupes royales sous les rois catholiques. Après la reconquête de la péninsule et la politique expansionniste menée par la Couronne espagnole sous les règnes de Charles V et Philippe II, on assiste à l'émergence de la célébration de l'unité nationale, un processus à l'œuvre pendant sept siècles, de 711 après J.-C., date de l'invasion de l'Espagne par les troupes arabes, à la fin de la domination wisigothique dans la péninsule. L'étroite relation entre le théâtre de Lope et la tradition des *romanceros*, des poèmes espagnols légués oralement, recueillis et imprimés au XVI^e siècle, comme le souligne Bruce R. Burningham, montre donc la volonté du pouvoir politique et des écrivains espagnols de reconstruire l'unité culturelle et une mémoire collective en Espagne au moyen du théâtre notamment.

C'est ce processus de reconquête réelle et symbolique de l'Espagne que le théâtre espagnol célèbre à plusieurs reprises, selon des perspectives parfois très différentes. La perspective adoptée par Miguel de Cervantes dans *El cerco de Numancia* se déplace du regard des Romains envers les « barbares », les « indigènes » celtibériens, au regard de ces derniers envers la civilisation « barbare » et violente des Romains. Comme le remarque Alfredo Hermenegildo³⁸⁵, Cervantes garde dans cette pièce une certaine ambiguïté par rapport au pouvoir dans la mesure où, s'il montre le rapport violent entre dominateurs et dominés, il trahit une certaine admiration

³⁸³ Cristóbal de Virués (1550-1614) fait partie des dramaturges de Valence. Parmi ses pièces, citons *La gran Semíramis*.

³⁸⁴ On se réfère notamment à la poétique du théâtre de Cervantes, qui était plus fidèle à l'imitation des auteurs classiques, comme dans le cas d'*El cerco de Numancia*. Le succès du théâtre de Cervantes en Espagne est notamment lié à la rédaction des *Entremeses*, ou entr'actes, par cet auteur.

³⁸⁵ Hermenegildo Alfredo (sous la dir. de), *La destrucción de Numancia*, Madrid : Clásicos Castalia, 1994.

pour la figure du général romain Scipion. Cependant, l'aspect le plus curieux de l'œuvre de Cervantes est le manque de références relatives à l'invasion et à la domination arabe et à son rapport à l'histoire nationale. C'est justement ce point de vue qui confère à l'œuvre de Lope de Vega une originalité et un sens particulier concernant le sujet de la « barbarie » et son rapport à la représentation de la « barbarie » controversée des Goths.

Cette *comedia* est divisée en trois actes, ou plus précisément *jornadas*, très différents les uns des autres notamment du fait que chaque acte est consacré à la représentation d'une population différente. Le premier acte est consacré au peuple goth et aux derniers jours du royaume du roi goth Rodrigo. On assiste au cours du premier acte au débarquement des Maures Zara et Abén Búcar et de leur suite sur les côtes d'Andalousie. Le développement des rapports difficiles entre Goths et Arabes occupe tout le deuxième acte. Le troisième acte met en relief la valeur des Hispaniques provenant des Asturies, la région montagneuse qui occupe le nord de la péninsule. Parmi eux, Pelayo et sa sœur Solmira se distinguent par leur habileté et leur courage dans les combats contre les Arabes, donc dans la *Reconquista* de l'Espagne qui commence en 711, année de la conquête arabe de la péninsule. La complexité de la pièce de Lope réside notamment dans la mise en scène de trois types différents d'« étrangers » : les Goths, les Maures et les habitants des Asturies, qu'on peut nommer *montañeses*³⁸⁶ pour les distinguer des autres groupes décrits dans la pièce. Ces trois peuples ont des rôles et des fonctions différentes dans la pièce et dans la définition de l'identité espagnole aux XVI^e et XVII^e siècles.

Au début de la première *jornada*, on assiste à la revendication de la Couronne espagnole par le Goth Rodrigo, l'héritier légitime du trône, que lui a soustrait le tyran Ervigio. Au début de la pièce, Rodrigo vient d'obtenir le sceptre de souverain de l'Espagne avec l'aide de certains Romains. Dans son discours aux autres Goths, Rodrigo ne cache pas sa colère à l'égard de ceux qui lui ont nié la couronne. Il affirme son intention de tuer son ennemi, de lui arracher les yeux et de les offrir à la mémoire de son père,

³⁸⁶ Par le mot espagnol *montañeses*, on entend les habitants des régions montagneuses, donc les montagnards.

Teodofredo : « [...] y la muerte que voy bebiendo dalle, / llena de pena, confusión y miedo »³⁸⁷. Dès la première apparition du roi goth, le dramaturge décrit la colère qui le caractérise, la soif de vengeance de Rodrigo qui le porte à ne pas respecter ce que l'on vient d'appeler la mesure civique. Cela s'exprime à travers l'incontinence du roi des Goths par rapport à son rôle, qui se manifeste ensuite dans le viol de Florinda, la fille du Conde Julián.

Les événements de cette pièce tournent autour de cette violence au niveau personnel, qui se traduit soudain en événement public aux graves implications politiques, qui va jusqu'à influencer l'histoire de la domination des Goths en Espagne. Il convient à ce propos de reparcourir les actions principales de la pièce. Après la conclusion du conflit relatif à la succession interne du royaume des Goths, Rodrigo, héritier légitime, se proclame roi d'Espagne en tant que « godo y rey cristiano »³⁸⁸.

Le syntagme vise à représenter la noblesse du peuple goth et leur statut de peuple chrétien, et donc à souligner l'état civique des Goths, qui sont décrits comme des guerriers nobles et pieux. Et pourtant, le royaume de Rodrigo apparaît fragile en raison d'un manque de cohésion interne chez les nobles Goths, déchirés par le désir de conquérir le pouvoir politique et les richesses du royaume. Le sentiment de fragmentation lié à l'image du royaume gothique est plusieurs fois véhiculé dès le début de la pièce. Un premier épisode, la cérémonie de couronnement de Rodrigo, permet à Lope de mettre en scène la fragilité et la précarité du royaume gothique. Cette cérémonie n'est en rien officielle, puisque Rodrigo prend la couronne et le sceptre et s'autoproclame roi des Goths. La gravité de ce manque de respect vis-à-vis du rituel du couronnement est soulignée peu après, lorsque Rodrigo perd soudain les deux symboles du pouvoir royal.

Rodrigo:
Cayóseme la corona
de la cabeza sin ver
que me tocase persona,

³⁸⁷ Lope de Vega, *El último godo* (1618), Biblioteca Virtual Miguel de Cervante (I, i, 55-56), « [...] et la mort que je vais lui donner en buvant, / pleine de souffrance, confusion et peur ».

³⁸⁸ « Goth et roi chrétien », in *ibid.* (I, 89).

¡cielo!, ¿qué puede esto ser?³⁸⁹

La mise en scène de ce signe funeste, la chute de la couronne et du sceptre de la part de Rodrigo, indique la perte du pouvoir politique des Goths dans la péninsule à l'avantage des Maures, qui clôt la pièce. Cependant, avant que ne se manifeste la menace maure, plusieurs signes funestes se succèdent et tracent les contours de la fin de la domination gothique. Ces signes concernent d'abord, à notre avis, la mise en scène de la « barbarie » originelle des Goths, notamment du personnage de Rodrigo. Bien qu'il soit l'héritier légitime du trône d'Espagne, il ne respecte pas le rituel royal et se rapproche plus de la figure d'un tyran que de celle d'un roi légitime. Son intempérance est soulignée par la suite en rapport de la chute des symboles du pouvoir politique. Rodrigo s'obstine à donner une interprétation positive de ce funeste événement, mais avoue finalement à ses compagnons qu'il est conscient de la valeur funeste de la chute de la couronne.

L'incertitude quant à l'avenir est ensuite soulignée dans l'épisode de l'ouverture de la serrure qui ferme la caverne où, selon une légende, se trouvaient de grandes richesses. Cet épisode a acquis une grande célébrité dans l'histoire espagnole : la légende met en scène le dépassement de la mesure civique par Rodrigo, roi des Wisigoths. Selon la légende, la caverne violée par Rodrigo devait contenir des richesses, mais elle ne contenait malheureusement qu'une image. Rodrigo comprend alors la portée de son geste fait au détriment de son peuple et la valeur négative de son avidité, qui lui a fait dépasser les limites imposées par la tradition. Cet épisode est repris par Alessandro Vanoli dans son étude *La Spagna dalle tre culture. Ebrei, cristiani e musulmani tra storia e mito*³⁹⁰, en raison de la valeur emblématique d'un mythe qui cherche à expliquer le mélange culturel qui caractérise l'histoire de l'Espagne. Alessandro Vanoli aborde la question du mélange culturel espagnol justement à partir de l'analyse du mythe de la violation de cet espace sacré par le roi Rodrigo. Selon Alessandro Vanoli, cet

³⁸⁹ « La couronne tomba de ma tête sans que personne ne me touchât, mon Dieu ! Qu'est-ce que cela peut signifier ? », in Lope de Vega, *op. cit.*, (I, 106-109).

³⁹⁰ Vanoli Alessandro, *La Spagna dalle tre culture. Ebrei, cristiani e musulmani tra storia e mito*, Rome : Viella, 2006, p. 9.

épisode remonte à la fin de la domination wisigothique sur la péninsule espagnole. L'historien affirme qu'à cette époque-là, en Espagne, la culture chrétienne représentée par les Goths coexistait avec la culture hébraïque, bien que celle-ci fût minoritaire. Suite à la conquête arabe du sud de la péninsule, ces trois cultures – chrétienne, hébraïque et arabe – ont coexisté plusieurs siècles durant en nouant des relations très étroites. Entre le début du VIII^e siècle et la fin du XVI^e siècle, ces trois cultures ont créé un système d'influences et d'échanges mutuels qui entraînent une délimitation des espaces et un bornage. En même temps, ce réseau d'échanges entre ces trois cultures a profondément influencé leur identité. Pendant cette longue période historique, la culture espagnole s'est définie en tant que culture hybride, une culture née de la rencontre entre ces trois cultures.

Dans cette pièce de Lope de Vega, nous retrouvons la mise en scène de la rencontre entre les cultures chrétienne et musulmane dans le cadre d'une relation complexe, d'une grande ambiguïté. L'ambiguïté qui caractérise toute représentation de la « barbarie » réapparaît dans *El último godo*, où la culture chrétienne est représentée à la fois par les Goths et par le « montañés » Pelayo. La culture musulmane est mise en scène au moyen d'une stratégie rhétorique très précise, qui implique une sorte de négation de cette culture à chaque fois qu'un personnage musulman apparaît sur scène. Zara, la femme musulmane dont Rodrigo tombe amoureux, renonce ainsi à sa foi pour devenir chrétienne et se marier avec Rodrigo. De la même façon, l'Arabe Abén Búcar choisit de se convertir au christianisme pour rester proche de son aimée Zara. La conversion de Zara est en effet signalée dès son arrivée sur les plages de l'Espagne pendant la nuit de San Juan, tandis que la conversion d'Abén Búcar survient plus tardivement et de manière plus ambiguë. La caractérisation de ces deux personnages répond cependant au topos littéraire concernant généralement la mise en scène de la noblesse d'un jeune musulman³⁹¹. Comme le souligne Bruce R. Burningham, cette figure appartient aux genres du *romance morisco* et du *romance fronterizo*, très populaires en Espagne pendant la Renaissance :

³⁹¹ La figure littéraire du jeune musulman loyal et noble apparaît d'abord dans le *Romancero* et notamment les *romances moriscos*, dont *El Abencerraje* constitue un des exemples les plus célèbres.

« The Morisco trope is an orientalist one revolving around Moorish characters inhabiting the borderlands between Christian and Muslim territory on the Iberian Peninsula. These Morisco characters are usually depicted as either proto- or crypto-Christians who are just looking for the right opportunity to overtly join the Christian side of the geo-political, ethno-cultural conflict »³⁹².

La rhétorique dissimulée derrière la profusion de conversions des jeunes musulmans au christianisme est évidente. Elle concerne notamment la projection d'un regard « primitiviste » sur l'autre. Ainsi, Lope de Vega crée deux personnages complexes qui cependant ne peuvent que reconnaître la bonté de la foi chrétienne sur celle musulmane. Cette rhétorique du « musulman primitif » répond au traumatisme créé dans l'histoire et la mémoire collective espagnole par l'invasion de la péninsule par les troupes arabes. Il s'agit de la réponse la plus immédiate aux motifs de la *Reconquista*.

Le thème de la conquête réapparaît dans le dialogue entre Rodrigo et le Goth Teodoro sur la valeur de la guerre :

Rodrigo:

« [...] nuestro Imperio, aunque esta tierra
ha mucho que está sin guerra,
perezosa paz gozando,
pero oyendo el instrumento
que al más vil caballo anima
levantará el pensamiento »³⁹³.

Teodoro:

« La paz, gran señor, estima,
que es de lo reinos aumento;
la guerra es la destrucción

³⁹² « Le Morisco est un trope orientaliste concernant les personnages maures qui habitent dans les territoires de frontière entre les territoires chrétien et musulman de la péninsule ibérique. Ces personnages moriscos sont généralement décrits comme des proto ou crypto-chrétiens qui attendent la bonne occasion de s'unir à la partie chrétienne du conflit géopolitique et ethnoculturel », in Burningham R. Bruce, *op. cit.*, p. 44.

³⁹³ « [...] notre Empire, bien que cette terre/ depuis longtemps ne combatte pas une guerre/ en jouissant d'une paix oisive/ mais en entendant cet instrument/ qui anime le cheval le plus méprisable/ la pensée », in Lope de Vega, *op. cit.*, (I, v. 292-298).

de las vidas y ciudades.
Mientras que no hay ocasión,
¿para qué te persuades
a escándalo y confusión? »³⁹⁴.

Rodrigo: «¿Pues de qué podré tratar? »³⁹⁵.

Dans cet échange entre Rodrigo et Teodoredó, Lope propose de nouveau la mise en scène de l'idéologie de la guerre qui caractérise la figuration du « barbare ». Le « barbare » Rodrigo est décrit comme un homme belliqueux, un soldat. Il soutient l'importance de la guerre, voyant en elle un moyen de conquérir de nouveaux territoires, des colonies, et de répandre la renommée des Goths dans le monde. Teodoredó affirme en revanche l'importance de la paix pour le maintien du bon gouvernement du royaume et pour l'épanouissement des arts et de la civilisation dans la péninsule. Teodoredó cite à ce propos l'excellence de l'Espagne, les disciplines et les figures qui, au fil du temps, ont donné à cette terre un visage civique et pacifique : la philosophie, la théologie, l'art, la poésie, la loi. À la confusion apportée par la guerre, Teodoredó oppose la mesure des arts et de la paix. La question posée par Rodrigo est à la fois très intéressante et source de controverse. De quoi peut-il donc s'occuper s'il ne fait pas de guerres ? De quoi peut s'occuper un roi, un Goth, un « barbare », si ce n'est de la guerre ?

Les périodes de paix sont cause d'oisiveté chez les hommes, selon Rodrigo, et de l'émergence de toute vanité et étrangeté. Ce topos politique et idéologique trouve confirmation peu après, lorsque Rodrigo rencontre les Arabes Abén Búcar et la princesse Zara. Le roi wisigoth tombe amoureux de la princesse maure et demande sa main. La jeune princesse, qui vient de dire son intention de devenir chrétienne, accepte la proposition inattendue de Rodrigo. Cet événement trouble profondément la suite de Rodrigo. Le Wisigoth Leosindo affirme à ce propos :

³⁹⁴ « La paix, grand monsieur, estimez,/ qui fait agrandir les royaumes ;/ la guerre, c'est la destruction/ des vies et des villes./ Jusqu'à ce qu'il n'y ait pas d'occasions/ pourquoi pensez-vous engendrer du scandale et de la confusion ? », in *ibid.*, (I, v. 299-304).

³⁹⁵ « Donc, que puis-je faire ? », in *ibid.*, (I, v. 315).

« [...] no es justo que tú seas
tan arrojado en esto porque puedes
de tus vasallos escoger señora;
quedará España de tu misma sangre »³⁹⁶.

Leosindo rappelle à Rodrigo la question de la pureté du sang wisigothique, et notamment la peur de la miscégenation entre chrétiens et musulmans. Dans cette perspective, la mise en scène de la chute du royaume wisigothique en Espagne, et notamment celui du roi Rodrigo, empêche la miscégenation³⁹⁷. L'apparition de la fille de Julián, Florinda, éloigne en effet le danger d'une miscégenation entre ces deux peuples, tout en créant les préalables politiques et moraux à la fin de la domination wisigothique en Espagne. Dès son arrivée à la cour de Tolède, Florinda exerce une fascination étrange et singulière sur Rodrigo, qui se découvre des passions violentes pour la jeune fille du Conde Julián. Dès lors qu'elle s'oppose aux avances du roi, elle est violée et donc condamnée aux yeux de la société espagnole, notamment aux yeux de son père qui vient de partir pour l'Afrique du Nord. Florinda lui écrit une lettre pour l'informer de ce qui lui est arrivé, dans laquelle elle déclare son nouvel état de femme déshonorée, « sin honra ».

La connaissance de la trahison de Rodrigo fait éclater la colère de Julián :

« Yo soy generoso, Muza,
de aquella stirpe preclara
que crio en sus cielos Scitia,
para ser fuego de España.
[...] me obligo en menos de un año
darle a España, si allá pasa
con cien mil hombres de guerra

³⁹⁶ « il ne faut pas que vous soyez/ si courageux parce que vous pouvez/ choisir votre épouse parmi vos vassaux ; l'Espagne gardera ton même sang », in *ibid.*, (I, v. 456-460).

³⁹⁷ Après l'annonce des fiançailles de Zara et Rodrigo, la jalousie d'Abén Búcar explose. La peur de la miscégenation est partagée aussi par le Maure, qui déclare à propos de Zara : « [...] Cristiana y mujer de aquel/ que es nuestro enojo y castigo. Maldiga el cielo a Rodrigo/ y a quien se junta con él », in *ibid.*, (I, 813-816).

de Berbería y Arabia.
[...] quiero venderle su tierra
pues él me vende mi fama »³⁹⁸.

Le Conde Julián s'allie à un souverain africain afin d'engager une guerre contre Rodrigo et les Wisigoths, et venger ainsi l'honneur de sa fille Florinda, condamnée à devenir la concubine du roi espagnol, le « barbare », le « cruel scita »³⁹⁹ qui a violé la jeune femme. Florinda, qui peut prédire l'avenir, annonce à Rodrigo que sa fin est proche et que la fin de son royaume entraînera celle de la domination wisigothique en Espagne. Alarmé par ces mots et surtout par des soucis qu'il ne parvient à comprendre, Rodrigo fait appeler un jeune soldat, Pelayo, provenant des régions au nord du royaume des Wisigoths, les Asturies. Rodrigo ordonne à Pelayo de réunir un grand nombre de soldats et de se préparer à défendre l'Espagne contre les étrangers qui sont en train d'arriver. Pelayo rappelle au roi que l'ancien roi goth Bética, pour assurer la paix en Espagne, avait ordonné de détruire toutes les armes. Pour combattre les envahisseurs, seuls restent les outils utilisés par les paysans dans leurs travaux.

Si la situation de l'Espagne wisigothique apparaît problématique, les rapports entre Julián et les Arabes sont très controversés. Les Maures craignent les guerriers goths et le visiteur aussi, tant qu'il reste un Goth même dans une terre étrangère. Une fois en Espagne, Julián rencontre néanmoins Abén Búcar et réussit à le persuader. La façon dont le Conde parvient à convaincre les Arabes d'attaquer l'Espagne est intéressante. Il commence par le récit de la perte de l'honneur de sa fille, mais il comprend bien vite que cette raison personnelle n'est pas suffisante à persuader les Arabes, intéressés par les richesses de sa terre. Pour ces raisons, Julián énumère dans son discours les beautés et les richesses de l'Espagne, comme s'il lisait une carte géographique de sa terre.

³⁹⁸ « Je viens, Muza, de cette lignée illustre/ que créa dans ses cieux Scythie,/ pour devenir le feu de l'Espagne./ [...] je veux, en moins qu'une année/ donner à l'Espagne s'il y arrive avec cent mille soldats de la Barbarie et Arabie./ [...] Je veux lui vendre sa terre/ du moment qu'il m'a vendu mon nom », in *ibid.*, (II, 75-78; 163-170).

³⁹⁹ « Scythe cruel », in *ibid.*, (II, 220). C'est justement Florinda qui prononce ces mots.

« Entrad por España todos
esparcidos de mil modos,
sed señores de una tierra
que tanta riqueza encierra,
son la que tienen los godos.
Aquí las minas nos dan
oro y plata y fierro fuerte,
aquí los campos están
dando de la misma suerte
miel, aceite, vino y pan.
Hay ríos de agua sabrosa
y de pescados notables,
ríos, puertos, mar famosa;
ciudades inexpugnables
que harán tu corona hermosa.
Es divina su templanza,
ni el yelo ni el fuego alcanza
de las dos zonas opuestas »⁴⁰⁰.

À travers cette description, le Conde Julián trace les contours précis de la géographie de l'Espagne, de ses monts et ses fleuves. Il met en évidence les richesses naturelles de sa patrie, comme l'or, l'argent et le fer provenant des mines, et l'abondance des eaux des fleuves espagnols, riches en poissons et donc en nourriture, en vie. La description de la géographie physique de l'Espagne tend à présenter cette terre comme une sorte d'Eden, pour ainsi dire « civilisé ». Après avoir décrit les beautés naturelles de l'Espagne, Julián souligne l'inviolabilité des villes espagnoles. Ces villes sont inexpugnables, personne ne peut les envahir.

Encore une fois, nous retrouvons dans une pièce la comparaison subtile entre la patrie et la femme, entre le corps inviolable de la patrie civique et le corps violé d'une femme, en l'occurrence celui de Florinda. Par cette comparaison qui revient fréquemment dans les pièces que nous

⁴⁰⁰ « Entrez tous en Espagne ; / répandus de mille façons, / soyez les seigneurs d'une terre / qui renferme beaucoup de richesses / qui sont celles des Goths. Ici les mines nous donnent / de l'or et de l'argent et du fer fort, / ici les champs nous donnent d'une même façon / du miel, de l'huile, du vin et du pain. / Il y a des fleuves à l'eau délicieuse / et des poissons remarquables, / les fleuves, les ports, la mer célèbre ; / des villes inexpugnables / qui embelliront ta couronne. / Sa tempérance est divine, / ni le gel ni le feu n'arrive / des deux zones opposées » in *ibid.*, (II, 616-633).

venons de considérer, nous comprenons la portée du décalage historique et humain qui distingue la sphère politique de celle personnelle. En effet, la sphère politique suppose toujours un certain degré de projection, de réécriture de la réalité historique ou contingente. Cependant, à cette réalité qui se veut civique, peut-être justement en vertu de sa fausseté, l'auteur juxtapose la figure d'une femme dont le corps violé réclame vengeance. Et c'est justement pour obtenir vengeance que la sphère personnelle entre dans la sphère politique en portant le chaos à l'intérieur des frontières espagnoles. La description des beautés de l'Espagne se termine par une référence pleine d'éloquence relative à son climat tempéré. La tempérance du climat espagnol, ni trop froid ni trop chaud, devient encore une fois métaphore de la tempérance de ses habitants. Cette référence n'est pas sans rappeler la théorie climatique, selon laquelle la civilisation naît dans les régions où il existe un climat tempéré, à savoir un climat qui encourage le développement de l'esprit humain. L'Espagne est donc une terre « civique » en raison aussi d'un climat favorable au développement de la civilisation. Cette description rappelle les descriptions du Nouveau Monde, dans lesquelles l'Amérique est représentée comme un paradis sans tache, d'une nature riche et accueillante. La sauvagerie présente en Amérique n'existe pas en Espagne, qui est décrite comme une terre qui encourage le développement de la civilisation, une terre civique mais aussi civilisatrice. Après le discours de Julián, les Maures se persuadent de pénétrer dans ces villes inexpugnables que le Conde vient d'évoquer.

Alarmé par le conflit qui se fait toujours plus vraisemblable, Rodrigo pense engager de nouveaux soldats pour les associer à Pelayo et ses hommes. Il découvre néanmoins bien vite que Pelayo a quitté la cour wisigothique et s'en est allé dans les Asturies. Face aux questions du roi, Leosindo lui répond :

« No hay Corte que le contente;
allí vive entre peñascos,
que las sedas y damascos

Le personnage de Pelayo nous est présenté par les mots de Leosindo. Fort et loyal, il méprise les richesses et l'aisance de la cour, préférant la vie « sauvage », la vie sylvestre dans les rochers des Asturies. Pelayo représente le jeune homme vertueux qui refuse les flatteries de la cour wisigothique, préférant aller fabriquer des armes avec lesquelles combattre les Maures. Les Arabes envahissent finalement l'Andalousie. La violation des villes espagnoles par les étrangers correspond, sur le plan de l'histoire personnelle du Conde Julián, au suicide de Florinda. Tel Bariato dans *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes, elle se tue en se jetant de la tour où elle avait été enfermée. Comme dans *Titus Andronicus* de William Shakespeare, un père est responsable de la mort de la fille violée, mais aussi de la violation de la liberté de sa patrie.

Il convient en outre de souligner le rapport entre la figure de Florinda et la symbolique de la caverne, qui apparaît dans d'autres pièces pendant la Renaissance et notamment dans *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino et *Re Torrismondo* de Torquato Tasso. Chez Trissino et Tasso, l'image de la caverne apparaît dans le songe des héroïnes Sophonisba et Alvida, et symbolise la mort. Chez Trissino, dans le songe de Sophonisba, c'est Massinissa qui lui montre la caverne comme un lieu où se réfugier et ainsi échapper aux Romains. L'image de la caverne est en réalité liée à l'homicide-suicide de l'héroïne qui meurt en buvant une coupe empoisonnée. Chez Tasso, la caverne représente le lieu de la rencontre amoureuse entre le protagoniste et Alvida. C'est justement cet événement qui causera la fin des deux frères-amants. Chez Lope de Vega, la caverne apparaît dans le surnom même de Florinda, elle qui est surnommée « la Cava ». Ce mot signifie en espagnol un lieu bas, sous la terre, loin des regards, un fossé, une cave ou une caverne justement. Cette analogie n'est pas sans conséquences, dès lors que l'image de la mort caractérise l'histoire de Florinda dès sa naissance. Son esprit mélancolique témoigne de la conscience qu'elle causera le malheur de son peuple. Au-delà des évidentes implications

⁴⁰¹ « Il n'y a pas de cour qui le contente ;/ là il vit dans les rochers,/ parce que la soie et le damas/ l'offensent » in *ibid.*, (II, 695-698).

misogynes, Lope de Vega continue, avec le personnage de Florinda, le parcours entrepris par Trissino et Tasso à travers la mise en place d'un réseau de sens qui lie la femme, la patrie, l'amour, le sens de culpabilité, la guerre et la mort.

À la fin de la *segunda jornada*, on assiste à la mort de Rodrigo, qui marque le début du combat pour la domination sur la péninsule entre Espagnols et Musulmans. Dans la *tercera jornada*, face à la mort de son époux, la reine Zara-Maria demande à Abén Búcar de lui donner la mort. Mais celui-ci refuse et lui propose de se marier avec lui. Il reçoit finalement le baptême, et les deux *moriscos* deviennent les nouveaux martyrs de la guerre pour la conquête de l'Espagne.

Pelayo et sa sœur, la femme-guerrière Solmira, deviennent ensuite les protagonistes du long processus de reconquête de l'Espagne, par laquelle la pièce se termine. La fin de la pièce montre donc une conclusion ouverte, inachevée, qui augure de la victoire des Espagnols. Cependant, dans la pièce de Lope de Vega aussi la domination wisigothique en Espagne reste un sujet très complexe à aborder, qui rentre dans le cadre d'un traumatisme collectif qui s'explique par la mise en scène de la « barbarie » des Goths, toujours controversée.

Quatrième partie

4 La représentation des femmes dans les tragédies au XVI^e et XVII^e siècle

4.1 Une déclinaison du concept de « barbarie » : l'amazone

Au XVI^e et XVII^e siècle, la fascination exercée par la figure de l'amazone réapparaît dans toute son ambiguïté en Europe dans la littérature et au théâtre. En effet, au-delà de sa crédibilité et de sa véridicité, ce mythe s'est souvent prêté à la représentation de la figure féminine aussi bien dans la littérature épique qu'au théâtre. Le mythe des Amazones renvoyait à certaines caractéristiques attribuées aux femmes guerrières et donc à une déclinaison inquiétante par rapport à l'image « canonique » de la femme. Dès ses premières apparitions dans l'art et la littérature en Occident, l'amazone a donné corps à l'image de la femme guerrière, qui s'est éloignée de la société patriarcale et de ses règles jusqu'à incarner la figure de la femme au pouvoir, notamment pendant la Renaissance. L'image de la femme au pouvoir reste, pendant le XVI^e et le XVII^e siècle, une image « étrange » et parfois « contre nature », comme dans le pamphlet misogyne de John Knox *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regimen of Women* (1558).

Le mythe des femmes guerrières exprimait aussi des aspects positifs de l'image de la femme, comme le code guerrier qui se manifestait par la recherche de la gloire au combat et la capacité, chez une femme, à engendrer une descendance forte et valeureuse. Cependant, ce mythe soulignait aussi l'accord entre la vertu et la discipline tant dans la vie publique que dans celle privée.

D'autre part, les acceptions positives de la figure de l'amazone coexistaient aussi bien au niveau littéraire qu'idéologique avec la critique de l'*hybris*, l'état d'être contre nature de la femme coupable de vouloir renverser l'autorité des hommes dans la société. Pour ces raisons, la figure de

l'amazone peut être considérée comme la déclinaison au féminin de la figure du « barbare », elle-même l'image déstabilisatrice de l'homme dans la société « civique ». À ces considérations de caractère anthropologique et littéraire, s'ajoute l'assimilation fréquente des Amazones aux peuples de Scythie, la terre « barbare » par excellence.

Une origine scythe, autrement dit barbare, était enfin attribuée aux Amazones. Les Amazones portaient avec elles la menace d'un retour à une « barbarie » redoutable, entendue comme le renversement de l'ordre civique institué et même le retour à un état féroce, dont le florilège de pratiques sauvages, comme le cannibalisme et la luxure effrénée, dressaient les contours inquiétants.

À partir de la littérature classique, et de celle grecque en particulier, la bataille entre (le) héros et (les) Amazones est devenue un *topos* littéraire mettant en scène encore une fois le combat entre la civilité grecque et la « barbarie » des peuples étrangers. La victoire du héros (pensons à Héraclès, Thésée ou Bellérophon) et des armées grecques contre la menace « barbare » exprimait la défaite du chaos apporté par ces peuples étrangers et le triomphe de la civilisation grecque. Par rapport au sujet du combat entre civilisation et « barbarie », le mythe des Amazones proposait un combat différent puisqu'il opposait non seulement deux armées, mais aussi deux genres différents, deux royaumes séparés : celui des hommes et celui des femmes. Et pourtant, cette simple opposition ne peut rendre compte de la valence idéologique que ce mythe acquiert et qui concerne la tentative de contrôler, de normaliser le pouvoir féminin du point de vue idéologique et politique, comme on le déduit de certaines caractéristiques présentes surtout dans l'évolution du mythe classique dans la pensée politique des auteurs qui reproposent et resignifient ce mythe au cours du XVI^e siècle.

Dans la phénoménologie du mythe des Amazones, nous retrouvons donc deux forces en opposition. Il existe d'une part un processus esthétique qui met en scène la « barbarie » de la femme tout en lui donnant une fascination supplémentaire, de l'autre un processus de révision du féminin qui cherche à nommer, à définir les frontières de la « barbarie » de la femme. C'est dans le cadre de cette dualité qu'il faut interpréter la réflexion sur les

sens du discours concernant la définition de la « barbarie » de la femme qui, à la Renaissance, devient plus obscure et impénétrable.

C'est dans l'art classique justement que commence cette dualité dans la représentation de la femme. Ces éléments mêlent dans l'art classique la dualité des peuples « barbares » aux aspects perturbants de la femme (comme son corps et son comportement sexuel) en proposant une opposition de couples conceptuels aisément reconnaissables (par exemple la lumière du jour et l'obscurité de la nuit, la civilisation et la « barbarie »).

À partir des premières apparitions du mythe en Grèce, les Amazones ont souvent été la source des écrivains et des artistes qui ont contribué à la création du « barbare » féminin, c'est-à-dire du visage méconnu de la « barbarie ». À ce propos, nous allons parcourir de nouveau le mythe des Amazones dans l'art classique et la littérature ancienne pour donner une image critique de la transformation du mythe dans la littérature et l'art européens aux XVI^e et XVII^e siècles, et des significations prises par le mythe dans le temps.

La persistance du mythe amazonien dans la littérature européenne constitue un fil rouge qui permet d'analyser la perception du féminin non seulement du point de vue de sa représentation, mais aussi de celui historique et socio-politique. Ce mythe revient en effet, toujours de façon ambiguë, en cas de tentative de codification d'une réalité perçue comme méconnue et étrangère par la culture occidentale, comme la sauvagerie-barbarie des régions et des peuples inconnus, telle l'Asie au Moyen Âge et l'Amérique aux XVI^e et XVII^e siècles.

L'image de l'amazone à la Renaissance n'est plus simplement liée au mythe classique, elle révèle des traits nouveaux apportés par la profonde évolution sémantique et iconographique du mythe ancien, à travers la représentation de la femme proposée par la poétique courtoise et la religion chrétienne. Cependant, la figure de l'amazone reste liée au concept même de « barbarie » dans les poèmes épiques des XV^e et XVI^e siècles (chez Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto et Torquato Tasso), comme le démontrent les images tirées de l'iconographie, mais les aspects les plus perturbants sont atténués et deviennent en même temps plus obscurs à

décoder. À cette période, le modèle de femme guerrière le plus important apparaît dans la représentation de la femme guerrière faite par Virgile dans l'*Énéide*, à travers le personnage de Camilla, vierge pieuse qui se sacrifie pour la liberté de son peuple. L'image de la femme exprime donc dans ce cas la tentative de joindre des vertus proprement masculines à une image plus codifiée de la femme, qui devient déssexualisée et pieuse.

S'il n'est pas possible d'analyser toutes les significations du mythe, nous pouvons néanmoins tenter de dresser les contours de sa polysémie complexe. Il convient en effet de considérer chaque perspective dans le cadre d'une vision d'ensemble, afin de saisir la polysémie de la figure de l'amazone, notamment dans sa dimension théâtrale. Dans cette perspective, il faut donc considérer le niveau esthétique et le niveau méta-narratif, qui composent le réseau de significations lié à la représentation de la femme, en particulier de la femme guerrière. Les travestissements⁴⁰² de la femme, la représentation de sa sexualité, et du point de vue sociopolitique et méta-narratif, la volonté de la société patriarcale de contrôler la femme en l'empêchant de sortir des limites que cette société lui impose.

À la lumière de ces considérations, et bien que le mythe des Amazones présente toujours un double visage, l'un normalisé et l'autre déstabilisant, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un « mythe de frontière », comme l'a défini Davide Bigalli dans son livre *Amazzoni, sante, ninfe. Variazioni di storia delle idee dall'antichità al Rinascimento*⁴⁰³.

Le mythe des Amazones est relié au domaine théâtral pour différentes raisons. La tragédie est le lieu littéraire de la demande et du conflit, comme le remarque Alessandro Bianchi en introduction de son étude intitulée *Alterità ed equivalenza*⁴⁰⁴, un conflit qui dans le corpus des tragédies du XVI^e siècle

⁴⁰² Parmi les nombreuses études sur le travestissement dans le théâtre du XVI^e siècle, citons les contributions suivantes : Baccolini Raffaella, Fortunati Vita, Zacchi Romana (sous la dir. de), *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, Urbino : Quattroventi, 1991; Guidi Laura, Lamarra Annamaria (sous la dir. de), *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Naples : Filema, 2003.

⁴⁰³ Bigalli Davide (sous la dir. de), *Amazzoni, sante, ninfe. Variazioni di storia delle idee dall'antichità al Rinascimento*, Milan : Libreria Cortina, 2006.

⁴⁰⁴ Bianchi Alessandro, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milan : Edizioni Unicopli, 2007.

est souvent lié à une figure et un nom féminins : Sophonisba, Orbecche, Cléopâtre, Semiramis, Phèdre, pour n'en donner que quelques exemples.

On a conscience que le conflit concerne des personnages qui agissent sur fond de mimesis tragique, mais ce conflit dévoile en même temps une bataille souvent passée sous silence entre masculinité et féminité, entre une « civilisation » masculine et une « barbarie » féminine. À ce propos, l'étude des modèles féminins dans la tragédie du XVI^e siècle montre comment le genre tragique réfléchit, même partiellement, l'image de la femme qui émerge du débat qui a lieu au cours du XVI^e siècle quant à son rôle dans la société.

Le théâtre, bien que de façon plus indirecte par rapport aux traités contemporains sur le sujet, contribue et participe à l'évolution aussi bien esthétique que politique, sociale et religieuse de l'image de la femme. Au XVI^e siècle, se produit une importante évolution dans le théâtre européen par rapport à la caractérisation des personnages tragiques féminins. À cette évolution correspond une métamorphose des personnages masculins⁴⁰⁵. Dans les tragédies de la première moitié du XVI^e siècle, en effet, les actions et les choix des personnages féminins sont justifiés par des motifs d'ordre affectif, tandis que le domaine politique reste l'apanage des personnages masculins.

Pendant la Contre-Réforme, le processus de culpabilisation morale et religieuse de la femme se traduit dans la mise en scène du personnage de la *mala mulier* (le succès du personnage de Phèdre en est un exemple éloquent). Dès la première moitié du XVI^e siècle, le personnage masculin change aussi de façon significative en raison d'un processus d'anatomie psychologique qui rend plus complexe l'ethos masculin. Le protagoniste de la pièce *Re Torrismondo* de Torquato Tasso nous donne un exemple de cette évolution psychologique. Cette évolution en vient à caractériser aussi le personnage qui incarne la figure classique du tyran, qui n'est plus uniquement dévoué à la raison d'état mais devient capable d'affections et de passions.

⁴⁰⁵ L'émergence d'une figuration du féminin différente de celle du théâtre classique est au centre de l'étude menée par Alessandro Bianchi, que nous venons de citer.

Au théâtre, pendant les dernières décennies du XVI^e siècle, le modèle féminin se complexifie en montrant des personnages féminins davantage conscients de leur condition et qui agissent de façon plus autonome, sans la médiation du personnage masculin. Dans le théâtre anglais, cette évolution des personnages féminins est mise en évidence dans *Coriolanus* de William Shakespeare au moyen du filtre herméneutique offert par la figure de la matrone romaine, une figure de médiation entre l'image canonique de la femme et la figure perturbante de la femme au pouvoir.

Les personnages féminins de la fin du siècle, tels *Hidalba* de Maffio Venier (1596) et *Merope* de Pomponio Torelli (1589), sont capables de gérer les affaires d'état tout en gardant la douleur de la perte subie et en vivant la lutte constante de leurs passions.

4.2 Le mythe des femmes guerrières entre antiquité classique et Renaissance européenne

Au fil des siècles, le mythe des Amazones a mis en scène des aspects controversés et dialectiques de la figure féminine et du rôle de la femme dans la société « civique ». À partir de la littérature classique, et de celle grecque en particulier, la bataille entre (le) héros et (les) Amazones est devenue un topos ayant le pouvoir de mettre en scène le combat entre la civilisation grecque et la « barbarie » des peuples demeurant au-delà de ses frontières.

Dans le cadre du mythe et de sa valeur anthropologique, la victoire du héros et des armées grecques contre la menace « barbare » exprimait la défaite du chaos apporté par ces peuples étrangers. S'il n'est pas possible d'imaginer l'identité grecque sans l'altérité barbare, il est aussi vrai que, dans la plupart des cas, le « barbare » était un homme ou une armée composée d'un groupe d'hommes. Le mythe des Amazones proposait un combat tout à fait particulier, qui certes opposait deux armées, mais surtout deux genres différents, deux royaumes séparés : celui des hommes contre celui des

femmes. Nous constatons que la guerre et son idéologie constituent encore une fois, comme dans le cas de la notion de « barbarie », le fondement idéologique et le thème littéraire privilégié permettant la rencontre violente entre un homme et une femme. Cependant, cette simple opposition ne pourrait rendre compte de la valence idéologique que ce mythe acquiert, concernant la tentative de contrôler, de normaliser le pouvoir féminin dès son apparition du point de vue idéologique et politique, comme nous le déduisons de certaines caractéristiques surtout présentes dans l'évolution du mythe classique dans l'art de la Renaissance en Europe. Deux forces s'opposent donc, qui expriment un processus de révision du féminin par l'attribution d'éléments appartenant à l'univers masculin de la femme, visant à nommer, définir les espaces de la « barbarie » de la femme.

Grâce à la persistance du mythe amazonien dans l'art classique, on observe des éléments communs à la représentation des femmes guerrières qui se transforment au cours des siècles, mais qu'on retrouve dans la caractérisation des femmes guerrières à la Renaissance. Par rapport à l'art classique, ces éléments mêlent la dualité du peuple « barbare » aux aspects perturbants de la femme, en proposant une opposition de couples conceptuels souvent bien reconnaissables.

La persistance du mythe amazonien dans la littérature européenne constitue en effet un fil rouge qui permet d'analyser la perception du féminin non seulement du point de vue de sa représentation, mais aussi du point de vue historique et sociopolitique. Le mythe revient alors qu'une tentative de codification des réalités méconnues et étrangères, la sauvagerie des régions et des peuples inconnus, a eu lieu de la part de la civilisation occidentale. Pour ces raisons, nous avons choisi d'analyser le mythe amazonien en commençant par l'antiquité grecque, à travers le lien entre le mythe et sa représentation iconographique, entre le mythe et l'art visuel, pour considérer ensuite les aspects appelés à devenir caractéristiques dans l'art de la Renaissance en Europe en ce qui concerne la représentation de la femme guerrière dans les poèmes épiques du XVI^e siècle, notamment en Italie, mais

aussi en Espagne grâce au succès européen d'Amadís de Gaula⁴⁰⁶, réécrit et édité par Garcí Rodríguez de Montalvo et publié à Saragosse en 1508.

Bien qu'étant conscients des limites structurelles et de la complexité d'une si vaste étude, nous avons néanmoins choisi d'analyser la persistance du mythe amazonien et de son iconographie dans deux œuvres de la littérature européenne au XVI^e siècle, le poème épique chrétien de Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*⁴⁰⁷ (1581), pour le personnage de Clorinda (femme guerrière et païenne), et celui d'Hippolyte dans la pièce *The Two Noble Kinsmen* (1613)⁴⁰⁸ écrite par William Shakespeare et John Fletcher (1613), pour les importantes analogies qui lient le personnage de la reine des Amazones à la reine Elizabeth I dans l'histoire littéraire anglaise.

Nous avons cherché par l'analyse de l'iconographie à dresser les contours des traits persistants d'un mythe représentatif à la fois d'une longue durée idéologique, en ce qui concerne les masques portés par les femmes dans leurs figurations littéraires au cours des siècles, et des transformations sociales et littéraires liées à cette représentation.

Soulignons que le caractère européen de cette étude tient encore une fois à la circulation des œuvres de l'antiquité classique concernant le mythe amazonien au XVI^e et XVII^e siècle, notamment *Vies des hommes illustres*⁴⁰⁹ de Plutarque, l'*Énéide*⁴¹⁰ de Virgile et les réécritures médiévales du cycle troyen. Remarquons aussi l'influence exercée au niveau européen par la diffusion d'œuvres comme *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso

⁴⁰⁶ Le titre complet du poème est *Los Cuatro Libros del virtuoso cavallero Amadís de Gaula. Complidos*, Saragosse : 1508. Le thème principal du poème est tiré du cycle breton et préfigure le succès du sujet chevaleresque en Espagne à travers les gestes du fils d'Amadís, Esplandián (*Sergas de Esplandián*, rédigé par Montalvo et publié à Séville en 1510).

⁴⁰⁷ Tasso Torquato, *Gerusalemme Liberata*, Milan : Rizzoli, 2001.

⁴⁰⁸ Nous avons choisi d'analyser cette œuvre de William Shakespeare et de John Fletcher, et non *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596), car nous pensons que les caractères amazoniens d'Hippolyte et d'Émilie donnent, par leur opposition dans l'action, deux représentations différentes des femmes guerrières. Les références à *A Midsummer Night's Dream* étant indispensables, une confrontation entre ces œuvres-là doit être constamment présente au cours de l'analyse.

⁴⁰⁹ Plutarque, *Vite parallele*, Milan : Rizzoli, 1998.

⁴¹⁰ Virgile, *op. cit.*

concernant le genre du poème épique et le florilège d'œuvres picturales qu'elle a inauguré dans l'Europe de la Réforme Catholique.

Dans le cas de William Shakespeare et de John Fletcher, nous avons choisi de traiter le personnage de l'amazone en tant que figure emblématique de la réflexion contemporaine sur le rôle de la femme au pouvoir, dont la valeur européenne devient bien visible à la Renaissance du fait de la présence de nombreuses femmes régnantes. La mise en scène des personnages liés au mythe des Amazones vise donc à célébrer et autoriser, dans certaines cours européennes, le pouvoir monarchique féminin. C'est ce que souligne, entre autres, Annette Dixon dans *Women Who Ruled: Queens, Goddesses and Amazons in Renaissance and Baroque Art*⁴¹¹.

Dans le mythe classique, le peuple des Amazones était uniquement composé de femmes et était gouverné par une reine (ou deux, selon la source considérée) qui exerçait le rôle de régnante et de chef de l'armée. Tout d'abord, l'étymologie grecque du mot « amazone » (notamment « celle qui n'a pas de mamelle ») est révélatrice d'une pratique caractéristique de ce peuple, qui consistait à cautériser le sein droit des jeunes filles afin de ne pas entraver l'usage de l'arc à la guerre ou à la chasse. Bien que l'étymologie grecque soit acceptée par la plupart des critiques, il convient de remarquer le conflit qui existe sur le sujet, comme le montre, entre autres, Stefano Andres dans son livre *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso i testi*⁴¹². En effet, l'étymologie communément acceptée ne peut expliquer la polysémie engendrée par la réflexion sur l'emploi d'un mot qui pourrait être étranger et non grec.

Le rite de la mutilation du sein est depuis toujours un thème controversé et discuté, par ailleurs souvent atténué dans les sources. Dans son livre sur l'évolution du mythe amazonien de l'antiquité à la Renaissance, Davide Bigalli affirme que cette pratique exprimait le refus des femmes de la dualité, de la double valence de leurs corps. Comme le soutient l'auteur, une relation existe entre la partie droite du corps, liée au domaine de la virilité (la

⁴¹¹ Dixon Annette (sous la dir. de), *Women Who Ruled: Queens, Goddesses and Amazons in Renaissance and Baroque Art*, Londres : Merrel, 2002.

⁴¹² Andres Stefano, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso i testi*, Pise : Edizioni ETS, 2001, p. 11-13.

main qui tient l'épée), et la partie gauche liée au concept de justice. La femme naît de l'union de ces deux parties :

« Il due si presenta come la scissione della Monas; ma il femminile è anche il regno della giustizia, dell'aequitas, della distribuzione del nutrimento in misure uguali, giacché nella topologia al femminile spetta la sinistra, il luogo della manus iustitiae, della mano che regge la bilancia della legge in quanto equalità, a cui si contrappone la destra che regge la spada, il maschile segno del comando e del potere »⁴¹³.

Nous retrouvons cette dualité soulignée par Davide Bigalli dans la description de la dualité intrinsèque à la figure féminine : dans l'allégorie de Marie de Médicis en tant que Justice⁴¹⁴ (Fig. 5), la main gauche, *manus iustitiae*, tient la balance et la main droite l'épée, symbole du combat et moyen d'affirmation de la justice humaine. La conjonction du dualisme trouve dans la figure de la femme au pouvoir une image puissante et privilégiée dans le processus idéologique concernant la reconnaissance de son rôle politique (et son contrôle) aux XVI^e et XVII^e siècles. Elle constitue un fil rouge reliant les représentations classiques à la réhabilitation de la figure de la femme régnante dans l'Europe moderne. Par conséquent, la mutilation du sein droit représentait un refus des signes extérieurs de la féminité, de la maternité, de la faiblesse de la femme. L'ambiguïté qui caractérise tous les aspects de ce mythe porte sur le relief donné par les Amazones à la dimension guerrière au détriment des éléments plus proprement considérés féminins.

La renonciation à la symétrie du corps féminin soulignait la prédilection pour les pratiques guerrières et affirmait la profonde autodétermination de ce peuple à travers la recherche d'une identité différente, « barbare », qui ne répondait pas au canon de la société patriarcale. Le contrôle du corps

⁴¹³ « Le deux se présente comme la scission des Monas ; par contre, le féminin est aussi bien le royaume de la justice, de l'aequitas, de la distribution de la nourriture dans une mesure égale, puisque dans la typologie la gauche appartient au féminin, le lieu de la manus iustitiae, de la main qui tient la balance de la loi en tant qu'équitable, à laquelle s'oppose la main droite qui tient l'épée, le signe masculin du commandement et du pouvoir », in Bigalli Davide (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 3.

⁴¹⁴ Une reproduction de cette gravure se trouve dans Dixon, Annette (sous la dir. de), *op. cit.*, p.

jusqu'à la mutilation de certaines de ses parties a suscité la curiosité des écrivains, mais la dimension perturbante de ce geste a en même temps impliqué, comme nous venons de le remarquer, l'atténuation de la description de ce détail tant dans la littérature que dans l'iconographie pendant la Renaissance en Europe. À partir des premières sculptures représentant des Amazones, il existe en effet une tendance à couvrir le sein droit, là où le gauche est souvent nu. Dans *l'Histoire d'Alexandre Magne* rédigée par Quintus Curtius Rufus⁴¹⁵, on retrouve cette description de l'amazone :

« L'abito non ne riveste tutto il corpo: il lato sinistro, fino al petto è nudo, mentre le parti restanti sono coperte. Tuttavia, il pannello delle vesti che esse raccolgono con un nodo non scende sotto il ginocchio »⁴¹⁶.

Les sculptures grecques de l'âge classique⁴¹⁷ (V^e siècle avant J.-C.) nous aident à comprendre quelques traits caractéristiques de la représentation des Amazones : le sein caché par le chiton qui n'arrive pas au genou, la présence du carquois et de la pelté en forme de lune sont autant d'éléments qui reviennent dans les descriptions des auteurs classiques à ce sujet. Ces sculptures sont l'objet du récit de l'historien romain Pline, qui reporte dans son œuvre la nouvelle du concours qui avait eu lieu dans la seconde moitié du V^e siècle entre Polyclète, Phidias et Crésylée. Ce concours portait sur la création d'une sculpture dont le sujet était une amazone blessée, à placer dans le temple d'Artémis, déesse vénérée par les Amazones, à Éphèse⁴¹⁸. Comme le dit Stefano Andres :

⁴¹⁵ Quintus Curtius Rufus (I^{er} siècle), historien romain et auteur de *l'Histoire d'Alexandre Magne*. Cet ouvrage a rencontré un grand succès au Moyen Âge.

⁴¹⁶ Curtius Rufus, *Storia di Alessandro Magno*, in Andres Stefano, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Mito e storia attraverso la letteratura*, Pise : Edizioni ETS, 2001, p. 20.

⁴¹⁷ Dans l'histoire de l'art grec, on considère « âge classique » la période qui va de la victoire sur les Perses (480 avant J.-C.) à la mort d'Alexandre Magne (323 avant J.-C.).

⁴¹⁸ Sculpteur attique du V^e siècle avant J.-C., théoricien du célèbre *Canon*.

« Dal materiale iconografico si ricavano essenzialmente due modi differenti di concepire l'abbigliamento amazzonico. Talvolta appaiono vestite con abiti maschili ma di fattura greca, quasi a significare l'inclinazione maschile dentro un corpo pur sempre femminile e sovente di squisita fattura: con tecniche simili a quelle indossate dai giovani sportivi spartani ovvero, più frequentemente con l'armatura da oplita. Talvolta invece sono raffigurate in foggia barbara, a sottolineare la loro esoticità, la loro distanza dalla civiltà greca »⁴¹⁹.

La couverture du sein mutilé permet, selon les règles définies dans le *Canon* de Polyclète (V^e siècle avant J.-C.), de rétablir un équilibre visuel entre *physis* et *nomos* dans le cadre de l'aspiration grecque à la mesure dans la composition artistique, afin de purifier l'image originelle de ses imperfections naturelles. En observant la sculpture de Phidias (Fig. 6), on remarque la présence d'une structure « en chiasme » qui oppose à la jambe gauche de l'amazone, qui définit l'équilibre visuel de l'ensemble, le mouvement du bras droit. La figure est dominée par une impression de mouvement continu qui semble exprimer le caractère fugace de la femme guerrière, son agilité et sa maîtrise physique. Le geste du bras et l'expression du visage révèlent la rébellion extrême et la souffrance de la guerrière blessée. La présence des objets propres à l'amazone constitue un système complexe de symboles qu'il convient d'analyser pour déterminer certains aspects récurrents dans l'imaginaire classique, qu'on retrouve dans la caractérisation du personnage de Camilla chez Virgile et des héroïnes des poèmes épiques à la Renaissance européenne.

Parmi les armes utilisées par les Amazones, la pelté en forme de lune, un petit bouclier en bois recouvert d'un placage en cuir, rappelait l'association entre la femme et la lune dans la mythologie des origines. La lune, symbole de fertilité qui avait le pouvoir de conditionner certains processus naturels, devint dans l'imaginaire lié au monde amazonien une

⁴¹⁹ « Du matériel iconographique, on tire essentiellement deux façons différentes de concevoir les vêtements amazoniens. Quelquefois elles apparaissent habillées de vêtements masculins mais à la façon grecque, comme pour souligner l'inclination masculine dans un corps féminin, et souvent de façon exquise : avec des techniques semblables à celles des jeunes sportifs spartiates, à savoir plus fréquemment avec l'armure de l'hoplite. D'autres fois, elles sont représentées sous une forme barbare, pour souligner leur exotisme, leur distance de la civilisation grecque », in Andres Stefano, *op. cit.*, note au texte, p. 20-21.

manifestation de l'opposition des genres. La lumière du jour qui illuminait la vie vertueuse de l'homme était en opposition avec la symbolique liée à la nuit : la menace apportée par le « barbare » était cachée dans l'obscurité, où il était difficile d'identifier et de combattre un ennemi inconnu. La lune représente ainsi une manifestation du féminin, un symbole d'une altérité très difficile à décoder, à nommer.

L'usage de l'arc, que rappelle le carquois, et la prédilection pour le combat à cheval, sont des aspects qui ont souvent fait l'objet d'un jugement négatif de la part des écrivains en raison de la distance pendant le combat entre l'armée grecque et celle des Amazones. Dans la pensée classique, le refus du combat au corps à corps était le signe de la couardise et de la faiblesse physique et psychologique de la femme qui, notamment dans les réécritures du cycle troyen, tombait amoureuse de son adversaire dans la bataille finale, comme dans le mythe d'Achille et Penthésilée (Fig. 7). Le combat entre la civilisation et la « barbarie » devint ainsi un topos littéraire et, à travers la valeur apotropaïque du mythe, inaugura une redéfinition de la « barbarie » féminine d'un sens différent pour la société soit disant civique, régie par le masculin.

Parmi les nombreuses représentations antiques de ce combat, la coupe peinte par l'artiste connu comme le Peintre de Penthésilée dans la seconde moitié du V^e siècle avant J.-C. donne un exemple de la représentation de cet épisode. Il s'agit d'une peinture sur coupe aux figures rouges sur fond noir. La coupe et les peintures sur vase de l'art attique du V^e siècle donnent une première codification des traits caractéristiques de la reine des Amazones : Penthésilée porte une veste qui ne lui arrive pas au genou. Ses vêtements font ressortir l'opposition qui existe entre son corps féminin et celui d'Achille, qui est nu et armé d'une épée. Penthésilée apparaît affaiblie en raison de la blessure, tant celle du corps que celle de l'amour, infligée par la puissance physique du héros grec.

La figure d'Achille se situe sur un plan vertical qui montre son attitude victorieuse et sa détermination guerrière. Selon le mythe qui reprend vie

dans les réécritures du cycle troyen suivant l'*Illiade* d'Homère⁴²⁰, Penthésilée regarde avant de mourir son meurtrier Achille, qui tombe aussi amoureux d'elle. Le célèbre épisode du combat entre Achille et la reine des Amazones Penthésilée, rangée avec son peuple derrière l'armée troyenne, est devenu un topos de la littérature post-homérique dans lequel apparaît une des premières transformations du mythe suite au succès du récit de la bataille entre adversaires-amoureux, qu'on retrouve dans les poèmes épiques de la Renaissance. L'altérité de la femme guerrière est rediscutée et obscurcie par la passion amoureuse, là où l'attitude vertueuse de l'amazone lui impose de ne pas abandonner le combat jusqu'à la mort⁴²¹.

Selon le mythe de leurs origines, les Amazones habitaient la région de la Thrace au nord-ouest du Pont Euxin, à Thémiscyre, ville traversée par le fleuve Thermodon et communément indiquée par les écrivains et les mythographes anciens comme la première ville fondée par les Amazones. La topologie du royaume amazonien reste cependant indéfinie dans les sources classiques, qui soulignaient à la fois la nature nomade (par conséquent perturbante) des femmes guerrières ou indiquaient la fondation de la part des Amazones de nombreuses villes dédiées à la déesse Artémis. Cependant, la localisation du territoire des Amazones a été rediscutée par les écrivains ; Diodore de Sicile (I^{er} siècle avant J.-C.), entre autres auteurs, affirme dans la *Bibliothèque historique* que les Amazones habitent une île dont la description est caractérisée par des références utopiques :

« Raccontano che [le Amazzoni] abitassero un'isola che, per il fatto di trovarsi ad Occidente, era chiamata Espera ed era posta nel lago Tritonide. Questo lago a sua volta si sarebbe trovato nei pressi dell'oceano che

⁴²⁰ Le mythe de Penthésilée apparaît pour la première fois dans la littérature post-homérique liée au cycle troyen⁴²⁰ (après le VII^e siècle avant J.-C.), là où la première référence au peuple amazonien apparaît dans l'*Illiade* pendant un dialogue entre Priam et Hélène, où le roi de Troie fait référence aux Amazones comme à des *antiaînerai*, les « égales des hommes ».

⁴²¹ Dans le cas de Clorinda, un personnage mis en scène par Torquato Tasso, la découverte des origines chrétiennes donne à la femme la force d'accepter la mort infligée par l'amoureux Tancredi.

circonda la terra e sarebbe stato così chiamato da un fiume che vi si gettava dentro, il Tritone [...] » ⁴²².

Le manque de topologie précise caractérisant le mythe des femmes guerrières est très significatif : la géographie de ces régions liminales est souvent associée à la « barbarie ». De cette indétermination au niveau géographique, nous pouvons justement déduire la tendance connotée du point de vue idéologique à associer le nomadisme et la méconnaissance des peuples qui habitent les lieux de frontière à la « barbarie », qui demeure hors des frontières (réelles ou imaginaires) de l'idée de civilisation. Cette idée coïncide avec l'Ecoumène grecque et avec les frontières de la Chrétienté dans l'Europe du Moyen Âge et jusqu'au XVI^e siècle.

Pour ces raisons, la littérature européenne du Moyen Âge montre une tendance à identifier la présence du peuple amazonien avec les territoires les plus divers : l'Asie (pensons au récit du voyage de Marco Polo dans *Il Milione*, à la fin du XIII^e siècle), l'Afrique (pensons au succès européen du faux littéraire de la *Lettre du Prêtre Jean*⁴²³) ou encore, au XVI^e et XVII^e siècle, l'Amérique, comme le démontrent les nombreuses représentations du Nouveau Monde de Theodor Galle, Theodor De Bry, López de Gómara et Walter Raleigh⁴²⁴. Comme le remarque Louis Adrian Montrose :

« Almost invariably the Amazons are relocated just beyond the receding geographical boundary of terra incognita, in the enduring European mental space reserved for aliens. The notion of a separatist and intensely territorial

⁴²² « On raconte que [les Amazones] habitaient une île qui, étant à Occident, était appelée Espère et se trouvait dans le lac Tritonide. Ce lac se trouverait près de l'océan qui entoure la Terre et aurait reçu son nom d'une rivière qui se jetait dans ce lac, le Triton » in Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, III, 53-60, in Bigalli Davide (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 5.

⁴²³ Gosman Martin (sous la dir. de), *La lettre du Prêtre Jean*, édition d'après les manuscrits connus par Martin Gosman, Groningen : Bouma's Boekhuis bv, 1982.

⁴²⁴ En ce qui concerne les descriptions du continent américain, citons Sir Walter Raleigh, *The Discoverie of the land of Guiana*, l'œuvre monumentale de Theodor De Bry, *America* (1590-1634) et celle de Francisco López de Gómara, *La verdadera historia de la Nueva España* (1555) concernant les expéditions de Hernán Cortés au Mexique.

nation of women warriors might be seen as a momentous transformation of the trope of identifying the land with the female body »⁴²⁵.

À ce propos, on retrouve l'image de l'Amérique décrite comme une terre barbare et hostile dans *Iconologia* de Cesare Ripa⁴²⁶ (Fig. 8), où l'allégorie de l'Amérique est représentée comme une amazone aux traits exotiques :

« Donna ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto, di volto terribile, & che un velo rigato di più colori calandole da una spalla à traverso al corpo, le copri le parti vergognose. [...] L'arco e le grezze sono proprie armi che adoperano continuamente, si gl'huomini, come anco le donne in assai Province. La testa humana sotto il piede apertamente dimostra che questa barbara gente esser la maggior parte usata pascersi di carne humana: perciocche gli uomini da loro vinti in guerra li mangiano [...] »⁴²⁷.

Dans la composition de l'allégorie, on remarque la présence de références aux *topoi* de la représentation de l'autre, du « barbare ». L'idéologie occidentale est exprimée par la mention de la pratique du cannibalisme associée aux autochtones et au manque d'ordre moral, dont la propension à la violence est caractéristique tant des hommes que des femmes. L'amazone restait, y compris au XVII^e siècle, une figure de dérégulation sociale, politique et civique. Telle qu'elle est conçue par l'écrivain ou l'historien, elle représente une allégorie du chaos, une figure impliquant un renversement de la société. Cependant, le processus de

⁴²⁵ « Presque invariablement, les Amazones sont placées juste au-delà des frontières toujours changeantes de la terra incognita, dans l'espace mental européen réservé aux étrangers. La notion d'une nation séparatiste et territoriale de femmes guerrières peut être interprétée en tant que transformation capitale du trope qui assimilait la terre au corps féminin », in Montrose Louis Adrian, *The Work of Gender in the Discourse of Discovery*, in Greenblatt, Stephen (sous la dir. de), *New World Encounters*, Los Angeles : University of California Press, 1993.

⁴²⁶ Buscaroli Piero (sous la dir. de), *Cesare Ripa. Iconologia*, Milan : Neri Pozza, 2001.

⁴²⁷ « Une femme nue, au teint foncé, de couleur jaune mixte, au visage terrible. Un voile à rayures de plusieurs couleurs, en lui descendant d'une épaule sur le corps en couvre les parties honteuses. [...] L'arc et les flèches sont justement les armes qu'ils utilisent le plus fréquemment, les hommes comme les femmes, dans plusieurs provinces. La tête humaine sous le pied démontre que ces gens barbares ont pour la plupart l'habitude de manger de la viande humaine : ils mangent les hommes qu'ils battent au combat [...] », in Buscaroli Piero (sous la dir. de), *Cesare Ripa. Iconologia*, Milan : Neri Pozza, 2001, p. 300-301.

féminisation de l'Amérique montrait les dynamiques d'une transformation du mythe amazonien, puisque la femme guerrière du Nouveau Monde incarnait dans l'imaginaire européen la *feritas* (la férocité) de l'état sauvage.

« Le pulsioni e le paure sessuali dell'Occidente si proiettavano in questa visione, nella confusione tra la terra bramata per la sua ricchezza e la terra temuta come regno dell'insorgenza del pericolo che assumeva i contorni dell'ignoto e perciò stesso ancor più temibile »⁴²⁸.

Dans l'iconographie de l'amazone américaine, on remarque la réappropriation du sein dans la représentation des femmes du nouveau continent, qui provoque une transformation dans le mythe classique. La réappropriation du sein agit de façon rassurante au niveau idéologique et psychologique : si on pouvait admettre l'existence de peuples uniquement composés de femmes (élément fort inquiétant), l'absence de mutilation du sein accroissait la fascination et l'exotisme de l'image de ces femmes sauvages (élément rassurant) et non « barbares ». Dans la description des comportements des femmes américaines, Ripa souligne qu'elles avaient les mêmes comportements que les hommes : elles combattaient à leurs côtés et se tachaient des mêmes crimes. Cette analogie entre les comportements masculins et féminins souligne la sauvagerie de ces peuples tout en éloignant la référence aux aspects les plus redoutables du mythe ancien des femmes guerrières. Ce processus idéologique impliquant la mise en place de la sauvagerie de la femme est plutôt à associer, mutatis mutandis, à la description des femmes nordiques faite par Olaus Magnus. Dans cette description de la femme différente de l'image canonique de la femme civique, nous retrouvons la mise en scène d'une collaboration étroite et féconde entre hommes et femmes. Dans ce cas, la différence n'implique pas l'idée et l'idéologie du conflit et de la mort, qui rentre dans la constellation de significations exprimées par le mythe des Amazones.

⁴²⁸ « Les pulsions et les peurs sexuelles de l'Occident convergeaient dans cette vision, dans la confusion entre la terre désirée pour sa richesse et la terre crainte en tant que royaume de l'apparition du danger qui prenait les contours de l'inconnu et, pour cela, devenait encore plus effrayant », in Bigalli Davide (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 42.

Pour revenir à l'évolution du mythe des Amazones au Moyen Âge, on relève la coexistence de deux tendances spéculatives différentes : d'un côté les stéréotypes liés au courant misogyne qui se développe à partir du haut Moyen Âge⁴²⁹, de l'autre un mouvement de purification du mythe qui tente d'atténuer les aspects les plus perturbants de l'altérité de la femme, qui émerge dans le mythe classique et masque certains aspects du mythe ancien par la célébration des vertus des femmes illustres⁴³⁰.

Quant à la transformation de la perspective liée à l'herméneutique du mythe au bas Moyen Âge, il faut souligner l'importance de la médiation opérée par Dante dans *Inferno*⁴³¹ (IV, v. 124), qui a permis de mettre en discussion le statut des Amazones en tant qu'êtres contre nature, les réhabilitant au moyen du modèle et de la poétique de Virgile.

On estime que la présence de la vierge pieuse Camilla dans l'*Énéide* de Virgile a joué un rôle fondamental dans le processus de transformation du mythe amazonien. Celui-ci a été dépouillé de ses aspects perturbants, pour créer ce qui deviendra la figure de la femme guerrière pieuse qui sacrifie sa vie pour la foi ou la patrie : la martyre, la sainte, la vierge armée revivent dans les poèmes épiques du XVI^e siècle. Un témoignage du succès littéraire et artistique du personnage de Camilla chez Virgile réside dans les fresques peintes par Nicolò Dell'Abate dans le Palazzo Poggi de Bologne (Fig. 9, Fig. 10, Fig.11). Elles représentent les épisodes tirés du livre XI de l'*Énéide* qui racontent l'histoire de Camilla⁴³², fille de Metabo. Le père, rejeté par son peuple qui enviait sa force, décide de partir avec sa petite fille et, pour la sauver, l'attache à une lance et la jette par-delà les rives du fleuve Amasene.

⁴²⁹ Un exemple de ce courant misogyne est donné par le *Liber Monstrorum* composé au VII^e siècle, où les Amazones sont décrites comme des femmes féroces et barbares. L'imaginaire du Moyen Âge porte le mythe vers une transformation encore plus fantastique et éloignée de la réalité. On retrouve cette tradition dans le poème de Pulci, *Morgante*, au XV^e siècle.

⁴³⁰ Citons entre autres l'œuvre de Boccaccio *De mulieribus claris* et, au début du XV^e siècle, l'utopie philogyne écrite par Christine de Pizan, *La cité des femmes*.

⁴³¹ Dante place Camilla et Penthésilée dans les limbes, le lieu destiné aux âmes justes de l'antiquité qui n'ont pas connu la lumière salvatrice de la foi chrétienne. Dans ce passage, il considère que les personnages créés par Virgile sont réels, comme pour souligner le lien existentiel et poétique qui le liait à son maître. « Vidi Camilla e la Pantesilea;/ da l'altra parte vidi 'l re Latino / che con Lavinia sua figlia sedea », in Dante Alighieri, *Inferno*, texte édité par Tommaso di Salvo, Bologne : Zanichelli, 1985.

⁴³² Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, livre XI. Concernant l'épisode que nous venons de considérer, nous nous référons en particulier aux vers 539-558.

La jeune fille, qui grandit comme une amazone, reste vierge et se voue à la défense de son peuple, les Volsces, jusqu'au combat final pendant lequel elle est défiée par les armées troyennes et tuée par Arunte. La description de Camilla se rapproche de celle donnée dans le mythe des Amazones :

« [...] Sola contenta Diana
Aeternum telorum et virginitatis amorem
Intemerata colit [...]]
[...] At medias inter caedes exsultat Amazon,
Unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla,
Et nunc lenta manu spargens hastilia denset,
Nunc validam dextra rapid indefessa bipennem;
Aureus ex umero sonat arcus et arma Dianae ». ⁴³³

Chez Virgile, donc, la virginité et la dévotion aussi bien religieuse que civique ennoblissent la représentation du mythe des Amazones incarné par Camilla et inaugurent une nouvelle déclinaison du mythe.

Clorinda, l'héroïne païenne du poème de Torquato Tasso *Gerusalemme Liberata*⁴³⁴ (1581), correspond à l'une des dernières transformations du mythe dans la production épique italienne du XVI^e siècle. Le personnage de Clorinda fait partie de ce que Davide Bigalli a appelé « la descendance de Camilla », après le personnage de Marfisa dans *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo et dans *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, et le personnage de Nicandra dans *Italia liberata dai Goti* de Gian Giorgio Trissino, comme le souligne Bruno Maier en note du poème.

Le personnage de Clorinda témoigne de la conjonction de l'attitude guerrière féminine et des vertus chrétiennes dans l'imaginaire poétique de Torquato Tasso, qui mêle certains aspects du mythe ancien à sa nouvelle déclinaison poétique à l'époque de la Réforme Catholique, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. L'histoire de l'héroïne de Torquato Tasso se

⁴³³ « Fidèle à Diane,/ elle cultivait pure un amour éternel de la virginité et des armes [...]. /[...] Dans la bataille, Amazone exulte, un côté de la poitrine nu/ pour combattre, Camille portant un carquois ; /Or elle prend dans sa main des dards en les lançant,/ or, avec sa main droite, infatigable, elle empoigne sa forte hache », in *ibid.*, livre XI, vers 582-584, 648-651. Une description de Camille se trouve en outre dans le livre VII, vv. 803-817.

⁴³⁴ Tasso Torquato, *Gerusalemme Liberata*, *op. cit.*, (II, XXXVIII - XXXIX), p. 56-57, note à l'octave XXXVIII.

déroule entre le premier et le douzième chant du poème, qui commence avec la description des armées qui se préparent au combat pour la libération de la ville sainte. Dès sa première apparition, Clorinda est liée au personnage de Tancredi, un paladin chrétien. Chez Tancredi, la vue de la femme qui se cache sous l'armure (qui ne peut couvrir sa nature féminine) est encore une fois l'arme par laquelle est engendrée la blessure d'amour. La première rencontre entre les deux adversaires se déroule, selon le topos de la rencontre d'amour, près d'une source où tous deux vont se rafraîchir :

« Quivi a lui d'improviso una donzella
tutta, four che la fronte, armata apparse:
era pagana, e là venuta anch'ella
per l'istessa cagion di ristorarse.
Egli mirolla, ed ammirò la bella
Sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse.
Oh meraviglia! Amor, ch'a pena nato,
già grande vola, e già trionfa armato »⁴³⁵.

Clorinda, vierge pieuse bien que païenne, ne connaît pas encore son histoire et ses origines chrétiennes. Elle est consciente du sens de sa mission, de l'importance du combat pour le salut de son peuple et la défense de sa religion. Elle est donc déterminée à dominer les passions qui agitent son cœur.

Un des épisodes qui montrent la pitié du personnage de Clorinda est celui mettant en scène Olindo et Sofronia, deux jeunes habitants de Jérusalem. Après la disparition de l'image de la Vierge de la mosquée, Aladin décide de tuer les habitants de Jérusalem. Sofronia, vierge fière et courageuse, ment en avouant que c'est elle qui a commis le crime, pour sauver son peuple d'une mort certaine. Mais ce sont les enchantements d'Ismène, magicien pratiquant la magie noire, qui ont permis de voler l'image

⁴³⁵ « Soudain, une jeune femme/ toute armée sauf que le visage apparut :/ elle était païenne, elle était venue dans ce lieu-là, elle aussi/ pour la même raison de se reposer./ Il la regarda et admira la belle/ Figure, et il se plut d'elle, et il brûla d'amour./ Oh merveille ! Amour, qui vient de naître/ déjà grand il vole, et déjà il triomphe armé », in Tasso Torquato, *Gerusalemme Liberata*, op. cit., (II, XLVII).

de la Sainte Vierge dans le temple de la cité et de la placer dans la mosquée.

L'innocente Sofronia renonce à la vie et accepte la condamnation au bûcher. Le jeune Olindo avoue avoir été complice de sa bien-aimée tout en sachant le destin qui l'attend puisque, selon les mots d'Aladin, une femme ne pouvait accomplir un tel geste. Ne partageant pas l'amour d'Olindo, Sofronia lui conseille plusieurs fois de se rétracter, elle seule, une femme, s'étant tachée du sang du crime. Le personnage de Sofronia révèle des caractéristiques propres aux femmes vertueuses et, du point de vue de l'évolution du mythe amazonien, guerrières. À la virginité du corps correspond la pureté de l'âme, dans la foi chrétienne comme musulmane, et au mépris des passions terrestres la vertu et le sacrifice de soi pour le bien de la collectivité. Chez Tasso, les femmes sacrifient leur nature pour se retrouver dans une altérité qui mêle les aspects les plus élevés de la vertu à une condition transfigurée de la féminité. Seule l'obstination d'Olindo permet à Sofronia d'accepter la mort du jeune homme à ses côtés, tous deux s'immolant pour le bien commun. À la vue des jeunes gens condamnés au bûcher, la pitié de Clorinda se réveille du fait de ses origines chrétiennes et lui impose d'intervenir pour les sauver. Ce n'est qu'après l'intervention de Clorinda que Sofronia reconnaît l'amour d'Olindo et le partage.

Il s'agit d'un admirable exemple d'amitié et du thème chrétien de la justice ou de la grâce pour les condamnés. Le tableau peint par Mattia Preti dans la première moitié du XVII^e siècle montre cet épisode (Fig. 12). La scène est caractérisée par une impression d'instabilité quant à la disposition des personnages et les choix chromatiques. La couleur sombre du ciel nocturne semble annoncer une tempête, alors que la situation psychologique des protagonistes se traduit dans la nature hostile du paysage qui sert de fond à la scène des amants malheureux tout en recommandant le sacrifice de Clorinda, la mort infligée par son amoureux, le sacrifice qui attend l'héroïne.

L'épisode par lequel se termine l'histoire de Clorinda est celui de la bataille entre la fière vierge et Tancredi. Clorinda a troqué son armure contre une armure noire afin de se mêler au camp chrétien et détruire les machines

construites par l'armée chrétienne. C'est pour cela que Tancredi ne reconnaît pas son aimée. Elle perd le combat d'amour, et Tancredi reconnaît Clorinda au moment où il lui assène le coup fatal. Avant de mourir, Clorinda demande de recevoir le baptême, que celui-ci lui donne.

« “Amico, hai vinto: io ti perdon... Perdona
Tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì: deh! Per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave”.
[...] Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! Ahi conoscenza! »⁴³⁶.

Dans l'analyse des traits amazoniens qui caractérisent le personnage de Clorinda, les octaves XXI-XLI sont d'une grande importance. Il s'agit du discours de congé d'Arsete, le père putatif de la guerrière païenne. Arsete, un homme âgé désormais à la suite de l'armée d'Aladin, brise le silence qui entoure le passé de Clorinda et lui raconte avoir abandonné le royaume chrétien où il vivait quand elle était encore enfant, suivant en cela la volonté de la mère de Clorinda, après un prodige qui les avait troublés. Clorinda à la peau candide est née de parents d'origine africaine.

« Resse già l'Etiopia, e forse regge
Sanapo ancor con fortunato impero,
il qual del figlio di Maria la legge
osserva, e l'osserva anco il popolo nero.
Quivi io pagan fui servo e fui tra gregge

⁴³⁶ « “Mon ami, vous avez gagné : je vous pardonne... Pardonnez/ Vous encore, non le corps, qui ne souffre pas, mais l'âme : oh ! Priez pour elle et donnez-moi le baptême afin qu'il lave toutes mes fautes” [...] Près d'ici dans le sein du mont/ jaillissait en murmurant un petit fleuve./ Il y accourut et remplit son heaume/ et revint malheureux à son grand office pieux./ Il sentit trembler sa main, tandis qu'il libérait et découvrait le front encore inconnu./ Il la vit, la reconnut et resta sans voix ni élan. Oh vue ! oh connaissance ! », in *ibid.*, (XII, LXVII).

d'ancelle avolto in feminil mestiero,
ministro fatto de la regia moglie
che bruna è sì, ma il bruno il bel non toglie »⁴³⁷.

La référence au royaume de Sanapo (personnage qui apparaît pour la première fois chez Ariosto) rappelle l'ancienne croyance quant à l'existence d'un peuple chrétien en Afrique, comme le témoigne le succès littéraire de la *Lettre du Prêtre Jean*, selon les mots de Caretti : « È il Presto o Prete Ioanni della leggenda diffusa in Europa dal secolo XII, signore di una terra cristiana, prima collocata in Asia e poi in Africa presso le sorgenti del Nilo »⁴³⁸. Selon la légende, au XII^e siècle, le Prêtre Jean (ou Ioannis) aurait écrit une lettre adressée au pape dans laquelle il contait l'histoire de son peuple fidèle à la foi chrétienne. Il décrivait les terres méconnues qui entouraient son royaume. Hors des frontières de ce royaume, il existait selon la légende des peuples gouvernés par des femmes, parfois même uniquement composés de femmes.

La persistance de ces références aux sociétés à la structure hiérarchique et matriarcale, au-delà de la crédibilité historique des caractères utopiques de la *Lettre du Prêtre Jean*, démontre combien l'image de l'amazone est encore associée aux territoires de frontière pendant le (bas) Moyen Âge : l'amazone est située hors de la civilisation. La légende du Prêtre Jean explique en outre la relation entre le personnage de Clorinda et certains aspects de la figure de l'amazone dans l'imaginaire poétique de Torquato Tasso, qui se mêlent aux analogies reliant Clorinda et Camilla, le personnage de Virgile.

En effet, tant Camilla que Clorinda ont dû abandonner leur peuple à cause de la jalousie ou de l'envie de quelqu'un, et ont trouvé protection dans la figure d'un père : Metabo, le père naturel de Camilla, et Arsete, le père putatif de Clorinda. Les deux femmes ont été nourries par les soins d'un

⁴³⁷ « Autrefois il gouverna l'Éthiopie, et peut-être gouverne/ encore Sanapo et son empire est heureux, celui qui observe la loi du fils de Marie/ et l'observe aussi le peuple noir,/ Là je fus serviteur païen et je vécus parmi les femmes et me comportai en femme,/ je devins ministre de la reine/ qui est brune, certes, et pourtant le brun ne quitte pas la beauté » in *ibid.*, (XII, XXI).

⁴³⁸ Caretti L., cité en note du texte de Bruno Maier, in *Gerusalemme Liberata*, op. cit., (XII XXI).

animal, respectivement une jument et une tigresse, et élevées dans le respect de la vertu et de la pitié.

Le personnage de la femme guerrière acquiert dans le poème de Tasso des connotations qui relèvent de la représentation de l'amour tourmenté et souvent irréalisable qui caractérise la poétique de cet auteur. La vierge pieuse Clorinda redécouvre ainsi à sa mort la valeur du sacrifice qui ennoblit et purifie, dans la découverte de la foi chrétienne. La représentation de la femme guerrière et de l'évolution qui a caractérisé ce personnage à partir de Matteo Maria Boiardo, à travers Ludovico Ariosto, s'achève dans l'épique chrétienne de Tasso.

Pour revenir à la représentation de l'amazone au théâtre européen et notamment anglais, chez William Shakespeare, il faut souligner qu'au théâtre aussi, à la Renaissance, l'amazone devient un symbole ambigu par lequel l'image de la femme et de ses travestissements acquiert des significations politiques et sociales qu'il convient d'analyser pour comprendre le rôle de la femme au pouvoir. Nous avons choisi de nous concentrer sur la figure emblématique de la reine anglaise Elizabeth I (1525-1603).

La relation entre le mythe des Amazones et le sujet de la pièce de William Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596) a été mise en relief dans plusieurs études critiques⁴³⁹. Le choix du sujet amazonien par le dramaturge anglais a été déterminé par le succès de *Vies des hommes illustres* de Plutarque, traduit du français en anglais en 1579 par Sir Thomas North.

L'histoire du roi d'Athènes et de la reine des Amazones Hippolyte se retrouve dans *Vies de Thésée et Romulus*. Shakespeare suit la version du mythe selon laquelle c'est Hippolyte et non Antiope qui devient l'épouse de Thésée.

« Secondo il racconto di Filicoro, e di alcuni altri, Teseo navigò fino al Ponto Eusino per combattere con Eracle contro le Amazzoni; come ricompensa per la vittoria, prese Antiope. [...] Bione dice che la portò via cogliendola di sorpresa: le Amazzoni infatti, che per natura sono amanti degli uomini, non

⁴³⁹ Citons à ce propos Muir Kenneth, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Londres : Methuen, 1977.

fuggirono di fronte a Teseo, che era entrato nel loro territorio, ma gli mandarono anzi doni ospitali; Teseo invitò a salire sulla nave l'amazzone che li recava; una volta salita fu portata via »⁴⁴⁰.

Le choix de l'épisode de Thésée et Hippolyte introduit le discours concernant la potentialité du pouvoir féminin : la relation entre le mythe des Amazones et le pouvoir politique féminin, surtout dans la structure hiérarchique du peuple des Amazones et des reines qui font l'objet des récits que l'on retrouve dans les sources classiques.

La bataille des Amazones, dans l'épisode du IX^e des travaux d'Hercule, du vol de la ceinture d'Hippolyte et de son enlèvement par Thésée, a fait l'objet d'un tableau de P. P. Rubens intitulé *La bataille des Amazones* (1623) (Fig. 13), qui donne un exemple de la persistance du mythe des Amazones dans l'art visuel du XVII^e siècle. Cette œuvre a été peinte pour Cornelis van der Geest, riche commerçant d'Anvers. Ce tableau de Rubens devait commémorer la visite des archiducs Albert et Isabelle, régents des Pays-Bas, chez Van der Geest. Concernant l'épisode représenté, il semble que l'artiste ait choisi, parmi plusieurs récits liés au mythe amazonien, la bataille qui opposait le régent de l'Attique, Thésée, et les Amazones sur les rives du fleuve Thermodon, en Scythie. Selon le mythe, la reine des Amazones, Hippolyte, fut faite prisonnière par Thésée dans la bataille. Le combat se déroule sur un pont où éclate la violence guerrière des armées adverses. Les corps des soldats et des Amazones blessés sont traînés des rives jusqu'au fleuve selon un mouvement descendant : du pont, qui représente le signe de l'intervention de l'homme sur la nature impétueuse, à l'eau, symbole du féminin, du chaos. Après être tombés, les guerriers morts sont réduits à un enchevêtrement de corps où la distinction entre corps humains et animaux perd sa signification.

⁴⁴⁰ « Aux dires de Filicoro et d'autres, Thésée navigua jusqu'au Pont Euxin pour se battre avec Héraclès contre les Amazones ; en récompense de la victoire, il captura Antiope. [...] Bione affirma l'avoir ravie en la prenant par surprise : les Amazones, qui par nature aiment les hommes, ne fuirent en effet pas devant Thésée, qui était entré sur leur territoire. Au contraire, elles lui envoyèrent des dons hospitaliers ; Thésée invita l'amazone qui les porta à monter sur son navire ; une fois qu'elle fut montée, elle fut ravie », in Plutarque, *Le Vite di Teseo e di Romolo*, Milan : Mondadori - Fondazione Lorenzo Valla, p. 26-28, p. 56-65, p. 26.

Le choix de ce sujet pour la célébration de la visite royale devait être déterminé par la célébration de la représentation du combat opposant des régents qui montrent le même pouvoir : le roi de l'Attique et la reine des Amazones *antiaînerai*, les égales des hommes. L'épisode de la bataille des Amazones acquiert une valeur esthétique précise puisque le sujet renvoyait à la bataille d'amour et était associé au rite du mariage. Le personnage mythique d'Hippolyte, la reine qui renonce à son rôle par amour pour Thésée, reviendra dans les pièces shakespeariennes *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596) et *The Two Noble Kinsmen* (1613), écrites à l'occasion de deux mariages royaux.

Le succès littéraire européen de l'œuvre de Plutarque *Vies des hommes Illustres*⁴⁴¹ et la tradition littéraire anglaise liée à « The Knight's Tale »⁴⁴² de Geoffrey Chaucer dans *The Canterbury Tales*, font entrer, par le filtre herméneutique de la poétique shakespearienne, la figure de l'Amazone Hippolyte et son mariage avec Thésée dans la cour Tudor, notamment sous le règne d'Elizabeth I.

L'image même d'une souveraine préférant au mariage son abnégation au gouvernement de la nation et de son peuple a contribué à la naissance d'une nouvelle forme de représentation du pouvoir politique exercé par une femme. La question de la légitimation du pouvoir féminin devient donc brûlante en Angleterre à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. Étant donné la volonté d'Elizabeth I de se proposer comme incarnation du bon gouvernement de la nation et de la lumière apportée par la foi protestante, l'affirmation du pouvoir féminin demandait des solutions politiques différentes par rapport au passé, que la poétique courtoise transposa dans l'art visuel. Ou, comme le souligne Annette Dixon : « Visual images were a key way in

⁴⁴¹ Comme on vient de le dire, la traduction anglaise de l'œuvre de Plutarque a été faite par Sir Thomas North à partir de la traduction française de Jacques Amyot. La version des *Vies* était le résultat d'un double processus d'interprétation, la confrontation avec le texte grec étant manquante.

⁴⁴² Le « Conte du Chevalier » fait partie de l'œuvre *The Canterbury Tales* de l'écrivain anglais Geoffrey Chaucer. La publication de cet ouvrage date de 1492.

which women rulers affirmed their right to rule and negotiated their positions in courtly culture and even in international diplomatic circles »⁴⁴³.

La position critique des auteurs qui ont réfléchi sur le sujet, sur la représentation du corps de la reine, se définit dans le domaine de la négociation en lien avec l'interprétation complexe de la double signification apportée par la représentation du pouvoir féminin, entre propagande politique et controverse idéologique, difficile à définir⁴⁴⁴. En effet, si nous assistons à la légitimation de la capacité de la femme à exercer un rôle politique, les mythes choisis pour la représentation du pouvoir féminin révèlent la présence des archétypes liés à l'image de la femme.

En parallèle au processus de « masculinisation » des aspects féminins, nous retrouvons aussi une idéologie féconde liée au mythe des Amazones. La représentation de la femme au pouvoir n'est pas sans évoquer des aspects perturbants du mythe des femmes guerrières. C'est dans ce contexte social et politique qu'il convient d'insérer et d'interpréter l'iconographie de la femme au pouvoir à la Renaissance européenne, notamment celle liée à la figure de la reine vierge, Elizabeth, où le corps de la souveraine devient le détenteur d'une double nature qui s'exprime par un processus rhétorique et idéologique. Du point de vue du corps moral, la virginité d'Elizabeth représente à la fois sa candeur morale et sa dévotion de croyante chrétienne sans tache ; du point de vue politique, elle représente l'inviolabilité de la monarchie et des frontières anglaises, qui délimitent la civilité et la défendent de la menace étrangère. L'insularité de l'Angleterre complète le processus métonymique qui lie le corps de l'état au corps de la reine vierge⁴⁴⁵.

⁴⁴³ « Les images visuelles étaient un instrument extraordinaire par lequel les femmes au pouvoir affirmaient leur droit de gouverner et négociaient leurs positions dans le cadre de la culture de cour et même dans les cercles diplomatiques internationaux », in Dixon Annette, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁴⁴ Selon Louis Montrose, en revanche, « Although Amazonian figures might at first seem suited to strategies for praising a women ruler, they are not conspicuous among the many encomiastic mirrors of Queen Elizabeth produced by her own subjects », in *ibid.*, p. 27.

⁴⁴⁵ Cette confrontation entre le corps de l'état et le corps d'Elizabeth est bien visible dans le tableau de Gheeraerts The Younger, *The "Ditchley" Portrait of Queen Elizabeth*, 1592, National Portrait Gallery, Londres.

La représentation des Amazones, notamment du personnage d'Hippolyte, est bien visible dans les deux œuvres shakespeariennes *A Midsummer Night's Dream* (1594-1596) et *The Two Noble Kinsmen* (1613). Cette dernière pièce a été écrite par William Shakespeare en collaboration avec le dramaturge John Fletcher⁴⁴⁶. Dans ces deux pièces, la relation entre la reine des Amazones et la régente anglaise est de nature profondément dialectique, dès lors que le mythe amazonien apportait des significations politiquement subversives. Cependant, les analogies entre la figure de l'Amazone Hippolyte et la femme européenne au pouvoir mettent en relief la valeur utopique du mythe. Cette valeur était liée à l'évocation d'une société à caractère monarchique gouvernée par une reine, qui n'était pas sans suggérer quelques analogies entre le mythe des Amazones et la monarchie anglaise sous le règne d'Elizabeth I. Nous n'entendons pas démontrer ici le rapport synonymique qui lie Elizabeth à Hippolyte, mais plutôt mettre en relief la constellation de significations engendrées par l'association entre des personnages féminins tirés de la mythologie classique et les figures des femmes régnautes à la Renaissance. Comme le souligne Stanley Wells :

« Amazons appeared throughout the range of Elizabethan writing, embodying a range of characteristics threatening men: female sexual desire, self-mutilation, the rejection and subjugation of men, disobedience to male dominance through their effective self-governance, uncontrolled female will, female success in the male skills of war »⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Le débat concernant la paternité shakespearienne de l'œuvre reste ouvert et, par conséquent, sujet à controverse. Nous partageons cependant l'interprétation selon laquelle la pièce est née de la collaboration, tout à fait fréquente à l'époque de James I (1603-1625), entre un auteur en fin de carrière comme Shakespeare et un jeune dramaturge. Citons à ce propos la réflexion d'Eugene M. Waith, dans son introduction à la pièce : « If we ask why Shakespeare, at the height of his career, should have decided to collaborate with a younger playwright, there is a plausible answer. [...] It seems possible that in order to reduce his playwright obligations he decided to share the work with another playwright, and John Fletcher, the rising star of his company, would have been a suitable choice as a collaborator », in *The Oxford Shakespeare. The Two Noble Kinsmen*, Oxford : Oxford UP, 1998, p. 5-6.

⁴⁴⁷ « Les Amazones apparurent dans la littérature élisabéthaine pour incarner des aspects redoutables aux yeux des hommes : le désir sexuel féminin, l'automutilation, le refus et la soumission de l'homme, la désobéissance par rapport à la domination masculine, au moyen d'un gouvernement de soi très efficace, une volonté féminine démesurée, le succès féminin dans l'art masculin de la guerre » in Stanley Wells, « Introduction » in *The Oxford Shakespeare. A Midsummer Night's Dream*, Oxford : Oxford UP, 1998, p. 50.

Dans le premier acte de *The Two Noble Kinsmen*, la description d'Hippolyte apparaît dans les mots d'une des trois veuves qui demandent l'aide de Thésée contre Créon :

Honoured Hyppolyta,
Most dreaded Amazonian, that hast slain
The scythe-tusked boar; that with thy arm, as strong
As it is white, was next to make the male
To thy sex captive, but that this thy lord,
Born to uphold creation in that honour
Firs nature styled it in, shrunk thee into
The bound thou wast o'erflowing [...]⁴⁴⁸

Les références au mythe amazonien concernent l'habilité guerrière, la nature subversive et le combat permanent contre une société dominée par les hommes qui rentre dans les limites de la civilité lors du mariage signant la défaite du monde contre nature, « the overflowing of measure »⁴⁴⁹. Bien qu'Hippolyte ait abandonné son état de femme guerrière, certains aspects de la vie des Amazones réapparaissent chez sa sœur Emilia au moment où elle se lamente de la perte de son amie Flavinia. L'image que les pièces considérées donnent du mythe révèle la transformation profonde qu'il connut au XVI^e siècle. À la Renaissance, le mythe a subi un processus de normalisation des aspects les plus perturbants de la femme. Cette représentation du mythe montre une image plus codifiée de la femme qui coexiste avec le souvenir de son altérité, de sa « barbarie ».

⁴⁴⁸ « Honorable Hippolyte/ l'Amazone la plus redoutable, qui a tué/ l'ours scythe ; qui avec son bras, aussi fort/ qu'il est blanc, avait l'habitude de faire des hommes ses prisonniers de son sexe,/ mais que ce monsieur, / né pour faire respecter la création en honneur de/ ce que la nature avait d'abord établi, vous a ramené au-dedans des limites que vous étiez en train de dépasser », in Shakespeare William, Fletcher John, *The Two Noble Kinsmen*, op. cit., (I, i, 77-84).

⁴⁴⁹ « le débordement de la mesure »

4.3 Le mythe des Amazones au XVI^e et XVII^e siècle : un portrait d'Amazone

Cette « barbarie » reste dans l'imaginaire poétique et dans la réflexion à caractère politique de la Renaissance, notamment en Angleterre. Elle apparaît au niveau pictural et idéologique dans la figure double et ambiguë d'Elizabeth I. Étant donné la duplicité du corps de la reine, sa valeur publique inviolable et sa dimension mortelle faillible, la représentation du corps d'Elizabeth a subi pendant son règne de profondes transformations.

Dans les premiers tableaux qui représentent la reine anglaise, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, la figure d'Elizabeth conserve en effet des traits féminins bien reconnaissables et connotés, dont ce que l'on connaît comme *The Sieve Portrait* (Fig. 14), peint par Quentin Metsys the Younger en 1583, donne un exemple. La figure d'Elizabeth est entourée des symboles liés au pouvoir royal, comme le globe (symbole de l'expansion du domaine anglais en Amérique). La reine se trouve néanmoins dans une chambre simple détachée de la scène chorale qui se déroule derrière elle. Les vêtements d'Elizabeth sont austères et son corps montre des traits androgynes. La présence la plus significative est constituée par le tamis (le crible), symbole de virginité⁴⁵⁰ et de pureté, et indiquée par les perles candides qui entourent Elizabeth. Le refus du mariage et la ferme volonté de gouverner la nation sans roi à ses côtés a produit une riche symbolique liée à son état de vierge pieuse, capable d'ennoblir sa féminité en vertu de sa transfiguration esthétique et idéologique. Les petits cercles derrière la reine illustrent l'histoire d'Énée et de Didon, dans laquelle Elizabeth est comparée à Énée. Comme dans le cas du héros classique, elle a refusé le mariage pour se consacrer à son rôle politique, résistant à cette tentation pour gouverner la nation.

En 1588, date de la défaite de la marine espagnole, l' « Invincible Armada », dans le cadre de l'expansion coloniale en Amérique, des changements importants interviennent dans la représentation de l'image de

⁴⁵⁰ La référence au tamis en tant que symbole de virginité est tirée de l'œuvre de Francesco Petrarca (1304-1374), *I trionfi*.

la reine vierge, comme le montre le portait qui célèbre l'événement. Un exemple du changement apporté par cet événement, qui s'exprime aussi dans l'iconographie d'Elizabeth I, est offert par le tableau anonyme *The Armada Portrait*, de 1588 (Fig. 15).

Dans ce tableau, les perles qui décorent les vêtements royaux proposent de nouveau les symboles de pureté et de chasteté en lien avec l'image de la reine. La souveraine anglaise tient un globe (métonymie du pouvoir politique et de l'impérialisme anglais) dans la main droite : la position du doigt indique le territoire de la Virginie, une colonie américaine dédiée à Elizabeth. Derrière la reine, se trouvent deux images très suggestives et idéologiquement très importantes : l'image sur la gauche de la souveraine rappelle la défaite de l'Espagne, celle sur sa droite représente la liberté et la prospérité des territoires conquis par les Anglais. La victoire sur la Couronne espagnole marque aussi la légitimation du pouvoir politique d'Elizabeth I. Après 1588, dans les tableaux qui suivent cet événement fondamental dans l'histoire nationale anglaise, le corps de la reine en vient à représenter plus ouvertement le corps de la nation, de l'île anglaise.

Cette évolution est encore plus appréciable dans la gravure de Thomas Cecil, *The Truth Presents The Queen With a Lance* (1625) (Fig 15). Le thème et la symbolique de la gravure rappellent l'événement que nous venons d'analyser : la défaite de l'Invincible Armada. À la différence de *The Armada Portrait*, le processus de transfiguration de l'image de la reine s'accomplit à travers la comparaison entre la figure d'Elizabeth I et certains éléments qui renvoient au mythe des Amazones. La reine est représentée comme une guerrière à cheval, et ses vêtements royaux ont été remplacés par une armure qui donne à la reine des traits et un corps androgynes. Derrière la reine, la mer montre la victoire anglaise et la suprématie impériale de l'Angleterre. L'allégorie de la vérité donne à Elizabeth I la lance de la véritable foi : la foi protestante. La souveraine anglaise devient un instrument de l'idéologie politique qui se cache sous la célébration (et la normalisation) du pouvoir monarchique. Même si le trait le plus proche du mythe reste celui du refus d'une partie de la « mesure » civique, c'est-à-dire du mariage et donc de la soumission à une figure masculine, l'image d'Elizabeth I se situe

dans un lieu métaphorique et utopique qui prend les formes de sa persōna politique et allégorique : l'Angleterre.

4.4 La femme comme « amazone » dans le théâtre européen du XVI^e siècle : *Coriolanus* (1607-1609) de William Shakespeare

Coriolanus de William Shakespeare s'est souvent prêté à des interprétations de nature politique et idéologique, définies par le choix de l'auteur de raconter un épisode de l'histoire romaine des origines (V^e siècle avant J.-C.) par des références explicites à la situation anglaise de l'époque, en raison notamment des conséquences politiques que les thèmes traités dans la pièce peuvent avoir eu sous le règne de James I Stuart (1603-1625). Les réflexions politiques suscitées par l'œuvre au début du XVII^e siècle reflètent la situation d'instabilité et le mécontentement qui avaient probablement influencé sa rédaction, qui se comprend par une comparaison avec les sources historiques du texte et les références de Shakespeare à son époque⁴⁵¹. Parmi les lectures les plus récentes du texte, deux interprétations ont divisé la critique. La critique féministe a privilégié l'analyse de la relation problématique et controversée mère-fils entre Volumnia et

⁴⁵¹ Concernant la connexion indéniable entre le sujet de l'œuvre shakespearienne et la situation d'instabilité politique de l'Angleterre dans la première décennie du XVII^e siècle et la datation problématique du drame, citons : Phillips J. E. (sous la dir. de), *Twentieth Century Interpretations of Coriolanus*, N. J. Practice Hall Inc : Englewood Cliffs, 1970 ; N. Grene Nicholas, *Shakespeare's Tragic Imagination*, Londres : Macmillan, 1992 ; Parker Brian, « Introduction », in Shakespeare William, *Coriolanus*, op. cit., p. 1-148.

Coriolanus⁴⁵², conformément à l'approche psychanalytique⁴⁵³, quand le *New Historicism* a porté son attention sur l'analyse de la période historique décrite dans *Coriolanus*, relevant de nombreuses analogies entre la Rome archaïque du drame et l'Angleterre du début du XVII^e siècle. Les réflexions sur la dimension politique et ses problématiques ont fait ressortir différentes correspondances entre les événements décrits dans le drame et les révoltes populaires de la première décennie du XVII^e siècle⁴⁵⁴.

On est convaincu du fait que ce n'est pas de la séparation de ces pensées critiques, mais bien de leur intégration, que peuvent émerger de nouvelles interprétations du texte shakespearien, l'analyse des personnages féminins dans l'œuvre révélant en outre l'influence et la persistance à l'époque du dramaturge du mythe des Amazones, auquel il faut revenir en ce qui concerne l'analyse de la dimension politique de l'œuvre.

On va se concentrer sur le rapport controversé entre Volumnia, matrone et mère de Coriolanus, et Virgilia⁴⁵⁵, pour comprendre le rôle, ou plutôt les rôles, des figures féminines dans l'œuvre. Elles proposent en effet une vision politique différente de Rome, et par conséquent de l'Angleterre du XVII^e

⁴⁵² Citons à ce propos Kahn Coppélia, *Men's estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley - Los Angeles - Oxford : University of California Press, 1981 ; du même auteur, *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, Londres - New York : Routledge, p. 144-159.

⁴⁵³ Citons à ce propos Adelman Janet, « "Anger's my meat": Feeding, Dependency and Aggression in *Coriolanus* », in Bevington D., Halio J. L. (sous la dir. de), *Shakespeare: Pattern of Excelling Nature*, Newark : University of Delaware Press, 1978, p. 108-124. Dans cet essai, Adelman analyse le rapport extrêmement complexe qui lie Volumnia et Coriolanus, examinant entre autres le thème de la dépendance de Coriolanus par rapport à sa mère, et les concepts de « feeding » et « starving », à savoir la nourriture (réelle et symbolique) et sa soustraction de la part d'une figure maternelle despotique qui incarne la cité de Rome. Pour une réflexion sur la figure maternelle dans l'œuvre de Shakespeare, citons, du même auteur, *Suffocating Mothers, Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays: Hamlet to The Tempest*, New York - Londres : Routledge, 1992.

⁴⁵⁴ Dans son introduction à *Coriolanus*, Brian Parker analyse notamment la lutte entre les parties sociales, à savoir l'aristocratie et le peuple révolté à cause de la pénurie d'approvisionnements et de l'inertie de la classe politique au pouvoir pour assainir le mécontentement populaire. Citons à ce propos l'essai de Stanley Cavell, « "Who does the wolf love"? *Coriolanus* and the interpretations of politics », in Parker Peter, Hartman Geoffrey (sous la dir. De), *Shakespeare and the Question of Theory*, New York - Londres : Routledge, 1985, p. 250.

⁴⁵⁵ John Middleton Murray rend par exemple à Virgilia l'envergure d'un personnage qui exprime sa désapprobation silencieuse par rapport à la prédilection parfois hautaine pour les armes et la guerre, caractéristique de Volumnia et Coriolan. Middleton Murray John, « A Neglected Heroine of Shakespeare », in *Countries of the Mind. Essays in Literary Criticism*, Londres : Oxford University Press, p. 31-50.

siècle, que Shakespeare exprime par un travail attentif de réécriture et de resignification des sources classiques, à commencer par l'œuvre de Plutarque.

Par l'analyse de la figure de la matrone qu'incarne Volumnia en tant que mère et noble, on peut retrouver dans ses actions et ses discours des références qui renvoient au mythe amazonien et se font toujours plus évidentes au fil du processus de renforcement de son rôle politique à Rome et de mère putative de Virgilia, sa belle-fille et jeune matrone.

Pour ces raisons, il convient d'analyser la figure de la matrone, Volumnia, entendue comme mère et figure politique dépositaire d'une « généalogie » transmise à la génération suivante, c'est-à-dire aux femmes avec lesquelles elle partage l'espace domestique et donc, notamment, sa belle-fille. Volumnia est en effet liée à Virgilia par un lien familial mais aussi et surtout politique.

Virgilia, femme de Coriolanus et mère du petit Martius, est elle aussi matrone et mère, et par conséquent responsable de l'éducation de son fils et des choix politiques qu'il fera à l'avenir. C'est en raison du lien particulier que les deux femmes établissent avec leurs fils qu'elles entrent dans la sphère politique de Rome, qui sans quoi serait réservée à la partie masculine de la société. Comprendre le rapport entre Volumnia et Virgilia, c'est comprendre le rapport qui va s'établir à l'avenir entre Virgilia et le petit Martius. C'est justement dans le développement du rôle des femmes en tant que sujets politiques qu'on retrouve une référence à certaines interprétations du mythe des Amazones. L'attention à la dimension politique, d'abord montrée par Volumnia puis, au cours du drame, par Virgilia, décrit les contours d'une forme particulière de matriarcat ou de société amazonienne, où Volumnia devient la tutrice et la guide de Virgilia. Valeria complète finalement, en tant que figure religieuse, le lien parmi les femmes du drame. Elle représente la troisième figure qui compose ce qu'on vient d'appeler « le matriarcat » défini par les matrones et la vestale.

Dans le texte de Shakespeare, le processus de manipulation des sources et la création de personnages féminins sont non seulement plus présents par

rapport à l'œuvre de Plutarque, mais surtout plus déterminés et complexes pour le développement de la pièce et de sa polysémie.

La description de la mère et matrone romaine dans *Coriolanus* révèle d'un côté la fidélité du dramaturge anglais à la tradition latine concernant le rôle de la femme en tant que mère dans la société romaine, confirmant ainsi le succès de quelques textes classiques à la Renaissance anglaise, comme *Vies Parallèles* de Plutarque⁴⁵⁶ et l'œuvre de Sénèque⁴⁵⁷. De l'autre, elle restitue au public des personnages féminins différents de ceux décrits par Plutarque. Chez Shakespeare, les personnages acquièrent des valences épistémologiques importantes parce qu'ils montrent les angoisses sociales et culturelles propres à l'époque du dramaturge.

Dans *Coriolanus*, les aspects liés à la tradition et aux sources classiques qui déterminent l'état de matrone de Volumnia, et par conséquent de Virgilia, sont la *honestas*, le *pudor*, la *pietas* et la *simplicitas*. À ces valeurs, ajoutons l'origine patricienne des femmes, la pratique des activités domestiques telles que la couture et, dans le cas de Volumnia, la condition de veuve et d'*univira* (femme mariée une seule fois). Certains traits parmi ceux que nous venons de nommer acquièrent chez Shakespeare des connotations importantes pour le développement du drame, comme l'état de veuve de Volumnia qui implique un degré plus grand de liberté et d'autonomie de la matrone dans l'espace privé et domestique du drame, mais aussi une influence plus importante de la figure féminine dans la vie publique et politique. Soulignons à ce propos la préoccupation de la matrone quant au succès de Coriolanus dans le cadre militaire et politique. Très attentive à la carrière de son fils, elle tient à son entraînement tant moral que physique. Il importe de souligner cet aspect lié à la corporéité, à la matérialité de l'activité physique, de la lutte, des blessures que la vie militaire implique et que la matrone paraît très bien connaître. Dans le cas de Volumnia, l'intérêt peut-être exclusif pour la

⁴⁵⁶ On a utilisé la traduction italienne de l'œuvre de Plutarque par L. M. Raffaelli (2001). Il importe cependant de préciser que cette œuvre était connue par Shakespeare à travers la traduction anglaise faite par Sir Thomas North en 1579, connue sous le titre *Lives of The Noble Grecians and Romans*. La traduction de North se basait sur la traduction française de l'original faite par Jacques Amyot en 1559.

⁴⁵⁷ Citons à ce propos l'article de J. M. Wallace, « The Senecan Context of *Coriolanus* », *Modern Philology*, 1993, 90, n°4, p. 465-478.

réussite de Coriolanus dans le milieu guerrier implique en même temps un désir de reconnaissance politique aussi bien pour son fils que pour elle.

Dans *Coriolanus*, le milieu domestique et familial se reflète sur le milieu public et politique et, en ce qui concerne le protagoniste, son lien avec la dimension domestique se traduit par l'incapacité de se confronter à la dimension publique par rapport à la politique et à la rhétorique de Rome⁴⁵⁸, en révélant l'étroite relation qu'il a avec sa mère⁴⁵⁹. Même les citoyens accusent Coriolanus d'agir pour faire plaisir à sa mère et non par abnégation pour la patrie (dont Volumnia représente la synecdoque). Un exemple de la relation qui lie la carrière militaire de Coriolanus à la volonté de la mère-matrone est mis en place dans la première scène du troisième acte, dans laquelle Volumnia, accompagnée de la pudique épouse Virgilia, annonce à Menenius le retour de son fils à Rome et son triomphe. En racontant les gestes de Coriolanus, elle trahit la connaissance précise des blessures reçues au combat. Les blessures de Coriolanus sont le signe de la matérialité de la guerre, de la lutte, mais aussi de la défaite de l'ennemi. En marquant le corps du guerrier, elles parlent de lui et de sa valeur : « Oh, he is wounded, I thank the gods for't! » (II. i. 118)⁴⁶⁰. Une telle affirmation évoque la source plutarquienne où, pour la culture romaine, les blessures du corps étaient considérées comme autant de signes de valeur, mais le fait qu'une femme, une mère, prononce cette phrase avec une complaisance pareille jette une ombre sur la figure de Volumnia.

Dans le texte shakespearien, Volumnia est une figure hybride, indéfinie, le résultat d'un mélange des rôles paternel et maternel. Les sources classiques et les études sur la culture classique soulignent l'importance du rôle maternel en ce qui concerne l'éducation morale et philosophique des fils, étant entendue l'inaccessibilité de la sphère politique

⁴⁵⁸ Mentionnons à ce propos l'étude de Dragovitch Valida, *Roma materna : Rome et le personnage de la mère dans les tragédies romaines de Shakespeare*, Paris : Les Belles Lettres, 1989.

⁴⁵⁹ La relation étroite qui lie la réussite du fils à l'affirmation de la figure de la matrone est analysée entre autres auteurs par S. Dixon dans son étude sur la mère romaine : les succès obtenus par les fils adultes se reflétaient sur la mère, de même que la réputation morale et la distinction sociale qu'elle avait hérité donnaient aux fils leur condition. Dixon Susan, *The Roman Mother*, Londres - Sydney : Croom Helm, 1988.

⁴⁶⁰ « Il est blessé, je remercie les dieux ».

aux femmes. Cependant, la seule question de la fidélité aux sources classiques ne saurait expliquer pourquoi Shakespeare insiste sur la prédilection de Volumnia pour la dimension guerrière et l'éducation physique et militaire de son fils, en dépit de la dimension morale et rhétorique qui déterminerait la réussite de Coriolanus *in primis* comme citoyen et figure politique. Volumnia préfère l'art et l'exercice de la guerre, l'éducation physique de Coriolanus, à sa croissance en tant que sujet politique. L'art de la rhétorique, que Coriolanus ne maîtrise pas, mais qu'elle en revanche connaît et pratique, sera fondamental dans la consécration de la matrone en tant que figure politique. L'intérêt montré par la matrone pour l'entraînement physique et militaire de Coriolanus, souligné par Shakespeare au contraire des sources classiques, met en cause le mythe des Amazones concernant l'analyse des personnages féminins dans l'œuvre.

Dans *Vie de Coriolan*⁴⁶¹ de Plutarque, Volumnia joue un rôle marginal jusqu'à la conclusion de l'œuvre, où l'auteur décrit l'ambassade des femmes romaines (chapitres 33-38). Plutarque, qui souligne le rapport complexe de dépendance entre Coriolanus et sa mère, ne donne pas d'autres informations à propos de Volumnia. La différence entre la source classique et le texte shakespearien devient plus importante par rapport à la femme de Coriolanus, Virgilia, mentionnée par Plutarque comme la femme du protagoniste au début de l'œuvre puis comme figure de l'ambassade des femmes dans la partie finale. Shakespeare met donc en place une trame parallèle à la trame principale, dans laquelle Coriolanus est le protagoniste et le symbole de la crise intestinale de Rome. Cette trame parallèle, ou « sous-texte », met en scène l'action et l'évolution de deux personnages féminins qui, s'ils influencent le déroulement de la trame principale, agissent dans une dimension spatiale et métaphorique particulière. Cette dimension a été indiquée par Ann C. Christensen par le concept de *domesticity*⁴⁶². Concernant les femmes romaines de la pièce, cette catégorie s'étendra aussi

⁴⁶¹ On a utilisé la traduction italienne de l'œuvre de Plutarque, dont il est fait mention dans le texte, pour la rédaction de cette partie. Les chapitres auxquels on se réfère font partie de l'œuvre suivante : Plutarque, *Vite Parallele. Coriolano/Alcibiade*, Milan : Rizzoli, 2001.

⁴⁶² Par le terme « *domesticity* », on indique le concept de « vie et sphère familiale ». Citons à ce propos l'article de Christensen, A. C., « The Return of the Domestic in *Coriolanus* », *Studies in English Literature: 1500-1900*, 1997, 37, n°2, p. 295-316.

à la sphère publique et politique, faisant de Volumnia une figure de réconciliation entre Coriolanus et la cité de Rome, donc une figure politique fondamentale.

Le pouvoir presque absolu de la mère dans l'éducation et la croissance de son fils entraîne en outre la dépendance absolue de Coriolanus, puisqu'on n'a de nouvelles du père de Coriolanus ni chez Plutarque⁴⁶³ ni chez Shakespeare. Dans la compénétration de plans et d'espaces d'action entre les sphères domestique, familiale et politique, réside l'aspect le plus controversé de Volumnia : le modèle romain de la matrone se recoupe dans son personnage avec le modèle opposé de l'amazone, complexifiant un peu plus la personnalité de ce personnage shakespearien à la fois femme, mère et figure politique. Les choix politiques de Coriolanus sont en réalité exclusivement du ressort de la mère-amazone Volumnia, ainsi que les actions futures du petit Martius, qui n'est pas mentionné dans la source plutarquienne. En effet, les actions du petit Martius sont destinées à devenir l'apanage de la mère-amazone Virgilia.

La figure de l'amazone a été souvent définie comme perturbante, comme une forme de féminité « masculinisée » potentiellement subversive par rapport à l'ordre institué par la société patriarcale⁴⁶⁴. Les déclinaisons de la figure féminine vont de la description de son rôle passif dans la société à son éloge, dont l'aboutissement est la figure de la martyre et de la sainte⁴⁶⁵, en passant par la représentation de la virago, la femme aux profonds traits masculins. Ce qui nous montre que l'amazone a toujours occupé un espace

⁴⁶³ Il n'y a chez Plutarque qu'une référence au patronyme aristocratique hérité de la dynastie du roi romain Ancus Marcius (640-616 avant J.-C.).

⁴⁶⁴ Dans la société élisabéthaine, comme le souligne Celeste Turner Wright dans son étude initiale, la présence du mythe des Amazones est révélatrice de la fascination exercée au niveau littéraire par le peuple des femmes guerrières. En raison des aspects controversés qui caractérisaient la représentation de l'Amazone dans la société élisabéthaine, au-delà de quelques figures célèbres, l'image de l'Amazone n'était que rarement associée à la figure de la souveraine anglaise Elizabeth I (1558-1603). Citons à ce propos les articles de Turner Wright Celeste « The Amazons in Elizabethan Literature », *Studies in Philology*, 1940, 37, n°3, p. 433-456, de Montrose L. A., « The Work of Gender in the Discourse of Discovery », in Greenblatt Stephen (sous la dir. de), *New World Encounters*, Berkeley - Los Angeles - Oxford : University of California Press, 1993, p. 177-217.

⁴⁶⁵ Ces glissements dans la représentation de la femme sont notamment analysés dans l'ouvrage dirigé par Bigalli Davide (sous la dir. de), *Amazzoni, sante, ninfe: Variazioni di storia delle idee dall'antichità al Rinascimento*, Milan : Cortina, 2006.

liminaire. Le mythe des Amazones a été souvent utilisé comme rite apotropaïque, notamment dans la tradition classique, comme la mise en scène d'une figure féminine exécrationnelle, sur laquelle il fallait exercer un contrôle et instituer un processus de normalisation. Sous certains aspects, l'amazone est une figure contre nature puisqu'elle est autonome et auto-référentielle et refuse le contact avec l'instance masculine, si l'on exclut l'acte de procréation, menaçant jusqu'à la survie des hommes. L'amazone constitue une figure de transition, comme une déclinaison de l'instance féminine qui représente, dans les excès qui caractérisent le mythe au cours de ses apparitions, les anxiétés culturelles d'une société. C'est le cas de la société élisabéthaine, qui traversait une crise profonde au niveau politique et social après la fin du royaume de Mary Tudor (1552-1558). Après sa mort, l'ascension d'Elizabeth I sur le trône renouvelait les angoisses liées à la prise de pouvoir par une femme. D'un certain point de vue, les analogies entre la culture classique et la culture européenne de la fin du XVI^e siècle étaient évidentes à propos des préjugés autour de la femme au pouvoir.

Dans *Coriolanus*, les analogies entre la Rome du IV^e siècle avant J.-C. et l'Europe de la Renaissance s'exprimaient à travers le personnage de Volumnia puis de Virgilia et Valeria. On y retrouve en plus la figure de l'homme assujéti à la volonté maternelle, qui ne parvient pas à s'opposer à la mère qui est plus forte que lui en tant que figure politique. C'est en effet Volumnia qui finalement sauve la cité de Rome aux yeux du peuple et des aristocrates, et non Coriolanus.

Une autre différence entre l'œuvre de Plutarque et le drame de Shakespeare concerne la présence de l'élément supra-naturel et religieux. Chez Plutarque, la crise politique de Rome se répercute à plusieurs reprises sur la sphère religieuse. L'auteur décrit avec précision les événements malheureux qui se produisent à Rome dans la vie de Coriolanus. Ces événements indiquent la dangerosité de cette figure. Chez Shakespeare, l'aspect religieux en arrive presque à privilégier la dimension politique et humaine de la crise. Ce n'est qu'à la fin de la pièce, après la scène de l'ambassade des femmes, que Shakespeare reprend le thème religieux et mentionne la construction d'un temple consacré à la Fortune féminine, afin

de sanctionner l'importance de l'action politique féminine pour le salut de Rome. L'élément religieux est moins développé chez Shakespeare et donne plus d'espace à l'incidence des figures féminines dans le drame, qui prennent une valeur sacrée et hiératique.

Volumnia⁴⁶⁶ devient le symbole de la cité de Rome, une cité qui traverse une crise profonde, comme l'affirme Menenius au cours de la révolte populaire du début de la pièce. Menenius décrit l'état de la cité comme s'il s'agissait d'une figure réelle, une figure féminine non maternelle, plutôt « amazonienne ».

MENENIUS [...] you may as well

Strike the heaven with your staves as lift them
Against the Roman state, whose course will on
The way it takes, cracking ten thousand curbs
Of more strong link asunder than can ever
Appear in your impediment.⁴⁶⁷

En suivant l'étude de Lisa Lowe⁴⁶⁸, Ann C. Christensen⁴⁶⁹ a proposé de dépasser le dualisme qui depuis longtemps oppose du point de vue critique la dimension politique et sa suprématie quant à l'interprétation du texte, à celle des études féministes. D'après Lisa Lowe :

« [...] the civic strife within the Roman community, and the enmity of Rome and Antium, can be said to have analogues in the story of Coriolanus's separation from his mother [...] ». [...] the play may be considered a "symptom" of cultural anxieties, particular to Elizabethan

⁴⁶⁶ D'après V. Dragovitch, Shakespeare dresse à travers Volumnia les contours de la mère par excellence, identique à la cité de laquelle elle vient, car Volumnia donne tout – la vie, la nourriture, le langage – et par conséquent veut tout. Voir à ce propos V. Dragovitch, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁶⁷ Shakespeare William, *Coriolanus*, Oxford : Oxford University Press, 1998 (I. i. 64-69). « [...] autant vaudrait frapper le ciel de vos bâtons que les lever contre le gouvernement romain, il poursuivra sa course en broyant dix mille freins plus solides que celui que vous pourrez jamais vraisemblablement lui opposer ». La traduction française est tirée de Shakespeare William, *Œuvres complètes. II. Comédies II - Tragédies*, sous la dir. d'Henri Fluchère, traduction d'Henry Fluchère, Paris : Gallimard, 1959.

⁴⁶⁸ Lowe L., « 'Say I Play the Man I Am': Gender and Politics in *Coriolanus* », 1986, *The Kenyon Review*, 8, n°4, p.86-95.

⁴⁶⁹ Christensen A. C., *op. cit.*, p. 295-316.

England, about the impossibility of achieving an absolute singular manhood – “As if a man were author of himself/ And knew no other kin” (*Coriolanus*: V, iii, 36-37) – perhaps a male “nightmare” which exaggerates feminine power to provide an explanation of these anxieties »⁴⁷⁰.

Christensen propose d'étudier les espaces privés et publics de l'œuvre, ou *domesticity*, comme un parcours possible pour dépasser ce dualisme :

« In *Coriolanus*, home is a place and an idea which localizes the diffuse conflicts in family and state. [...] While this context of sacrifice of the personal for the civic certainly informs Shakespeare's depiction of Rome, the hero's recurrent flights from his household and his quest for revenge against his homeland reflect the tensions accompanying the separation of the spheres in early modern England. [...] *Coriolanus* bodies forth an ambivalent domestic sphere in which gender identities are articulated, affirmed, and challenged »⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Lowe L., *op. cit.* p.86, 89, 95. « [...] la guerre civile à l'intérieur de la communauté romaine et l'hostilité entre Rome et Antium sont spéculaires à la séparation de Coriolan de sa mère [...]. [...] le drame peut être considéré comme un “symptôme” des angoisses culturelles, notamment en ce qui concerne l'Angleterre élisabéthaine, sur l'impossibilité d'atteindre une masculinité absolue – “Comme si j'étais un homme qui s'est fait lui-même/ et n'a pas de parents” –, peut-être un cauchemar masculin qui aggrave le pouvoir féminin pour motiver ces angoisses ». D'après Lowe, *Coriolanus* demande à la critique de s'occuper de l'association entre genre et politique et de résister à sa critique, comme l'œuvre résiste à toute polarisation, division et opposition.

Comme le souligne Stephen Orgel, pour James I Stuart comme pour Elizabeth, l'accès au pouvoir fut extrêmement problématique. « En effet, l'ascension de James sur le trône anglais dépendit de la décision d'Elizabeth de le nommer comme héritier, et James était conscient du fait que ce choix était le résultat d'une longue négociation entre Elizabeth et sa mère. Sa légitimation en tant que souverain venait donc de deux mères. James I se concevait comme le chef d'une famille formée d'un seul parent », in Orgel Stephen, « Introduction », in Shakespeare William, *The Tempest*, Londres : The Arden Shakespeare, 1998, p. 38. Coriolanus se perçoit également comme le fils de sa mère. Face au refus de Coriolanus de se montrer au peuple et aux tribuns, Volumnia souligne avec véhémence que la transmission de la valeur au fils dépend exclusivement d'elle, à la différence de son orgueil irréductible et obtus qui n'appartient qu'à lui. Elle déclare en effet : « Ton courage était le mien, tu l'as sucé de moi,/ mais l'orgueil tu le dois à toi-même », in Shakespeare William, *Coriolanus*, *op. cit.*, (III. iii. 128-129).

⁴⁷¹ « Dans *Coriolanus*, la maison représente à la fois un lieu et une idée qui localisent les différents conflits se manifestant dans la famille et l'état. [...] Si le sacrifice de la dimension personnelle au bénéfice de la dimension publique caractérise sans doute la façon dont Shakespeare décrit Rome, les fuites fréquentes du protagoniste de sa maison et sa soif de vengeance contre la patrie reflètent les tensions qui accompagnent la séparation de ces sphères dans l'Angleterre élisabéthaine. *Coriolanus* incarne une sphère domestique ambivalente où les identités de genre sont articulées, affirmées et remises en discussion », in Christensen A. C., *op. cit.*, p. 296-301.

À l'évolution des luttes intestines et externes qui menacent la stabilité de Rome correspond une querelle entre mère et fils qui, à l'inverse d'autres guerres intestines, demande une conclusion violente sous la forme de la mort d'une des deux parties. Dans la lignée de la pensée de Christensen, la correspondance entre dimension publique et privée conduit à un changement, une évolution au niveau domestique également qui se reflète dans le rapport entre Volumnia et Virgilia dès le premier acte, notamment dans la scène de la couture. Cette scène, qui n'apparaît pas chez Plutarque, introduit le personnage de Volumnia et de l'épouse de Coriolanus. L'activité menée par les deux femmes présente l'éventail des fonctions qu'elles étaient appelées à endosser et qui caractérisaient l'activité des femmes vertueuses, ainsi qu'il est remarqué dans les sources classiques. Cette scène, plusieurs fois analysée par la critique comme un exemple du lien perturbant et complexe entre mère et fils, peut aussi être entendue comme l'incipit du sous-texte créé par Shakespeare, dont les figures féminines sont les protagonistes :

Volumnia: I pray you, daughter, sing, or express yourself in a more comfortable sort. If my son were my husband, I should freelier rejoice in that absence wherein he won honour than in the embracements of his bed where he would show most love. When yet he was but tender-bodied and the only son of my womb, when youth with comeliness plucked all gaze his way, when for a day of kings' entreaties a mother should not sell him an hour from her beholding, I, considering how honour would become such person [...] was pleased to let him seek danger where he was like to find fame [...].

Virgilia: But had he died in the business, madam, how then?

Volumnia: Then this good report should have been my son.⁴⁷²

⁴⁷² Shakespeare William, *Coriolanus*, *op. cit.*, (I. iii. 1-14, 18-21). « Volumnia : Je vous en prie, ma fille, chantez, ou exprimez-vous avec moins de découragement. Si mon fils était mon mari, je trouverais une jouissance plus vive dans cette absence, où il gagne de l'honneur, que dans les embrassements du lit nuptial, où il me prouverait le plus d'amour. Alors que ce fils unique de mes entrailles était tout délicat [...], je pensais, moi, qu'une telle beauté voulait être achevée par l'honneur [...], et je me plus à lui faire chercher le danger là où il pouvait trouver le renom. Virgilia : Mais s'il était mort dans cette affaire, madame ? Volumnia : Alors son beau renom aurait été mon fils ».

Ce premier dialogue entre Volumnia et Virgilia révèle non seulement le rapport complexe qui lie Coriolanus à sa mère, mais aussi le rapport particulier que la matrone choisit d'instaurer avec Virgilia⁴⁷³. De même, l'hypothèse avancée par Volumnia (« If my son were my husband »⁴⁷⁴) ne représente pas l'externalisation d'un désir incestueux d'être la femme de son fils, mais dévoile plutôt l'intention de la « matrone-amazone » de donner un enseignement à la future matrone Virgilia, de la former. Dans cette scène, Volumnia invite Virgilia à réfléchir sur ses faiblesses, à ne pas s'arrêter aux règles de la société romaine, au sentiment de peur et de préoccupation contrite pour le sort de Coriolanus. Volumnia invite Virgilia à abandonner ses craintes grâce à la conscience que le destin des hommes est nécessairement marqué par les guerres et la mort⁴⁷⁵. On déduit de cette scène que les femmes aussi doivent montrer une attitude correspondant à celle des hommes, puisque la précarité de la vie des hommes peut avoir des développements inattendus non seulement en ce qui concerne la vie privée mais surtout la vie publique et politique des femmes.

L'attitude de Volumnia est partagée par Valeria qui, dans la même scène, invite les deux femmes à abandonner les activités et les murs domestiques. Le sarcasme désacralisant de Valeria à l'égard des activités domestiques est évident dans ses mots « How do you both? You are manifest housekeepers »⁴⁷⁶, qui soulignent son détachement des lois de la société romaine. Le dialogue se poursuit avec la description par Valeria du petit Martius, qui « joue » avec un papillon :

⁴⁷³ D'après John Middleton Murray, Volumnia cherche à provoquer sa réaction à travers « l'extase amazonienne » qui lui vient à l'esprit par la pensée des hommes en bataille. Middleton Murray John, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, (I, iii, 2). « Si mon fils était mon mari ».

⁴⁷⁵ Comme le souligne Suzanne Dixon, la tendresse associée à la maternité est attestée comme *topos* littéraire dans les sources latines dès la fin de la République (I^{er} siècle avant J.-C.). Cependant, la figure de la matrone telle qu'elle est décrite dans certains textes de la culture classique est louée comme vertueuse et constante, des caractéristiques qui révèlent dans ces sources l'influence de la philosophie stoïcienne. La matrone est elle aussi dévouée à la continuité et à la santé de la *res publica*, avant qu'au bien de ses fils. Un trait distinctif de cette figure est la *severitas* caractérisant le rapport avec son fils, adolescent ou adulte, qui fait plutôt ressortir, comme le soulignent les études sur la culture classique, un certain détachement émotionnel et relationnel entre ces deux figures. In Dixon Susanne, *op. cit.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*, (I. iii. 52). « Comment allez-vous toutes deux ? Vous êtes des ménagères émérites ».

Valeria: O' my word, the father's son! I'll swear 'tis a very pretty boy. O' my troth, I looked upon him o' Wednesday half an hour together: 'has such a confirmed countenance! I saw him running after a gilded butterfly, and when he caught it he let it go again, and after it again, and over and over he comes, and up again caught it again. Or whether his fall enraged him, or how 'twas, he did so set his teeth and tear it! O, I warrant, how he mammocked it!⁴⁷⁷

Chez Plutarque, pendant son intercession, Volumnia rappelle à Coriolanus la valeur de la vie de sa femme et de ses fils. Et cependant, ceux-ci n'étaient que mentionnés et restaient anonymes. Shakespeare introduit par contre la scène emblématique du petit Martius où Valeria souligne l'étonnante ressemblance du fils avec son père. Elle ne se réfère pas à la physionomie de l'enfant, mais au jeu violent du petit Martius, qui est comparé à la férocité guerrière de son père. Loin de décrire un innocent jeu enfantin, le récit de la vierge trahit non seulement un certain goût pour la cruauté de la scène, qui sied peu au rôle de vestale, mais aussi le plaisir de communiquer aux femmes le fait que la férocité de Coriolanus est un héritage précocément manifeste chez le petit Martius.

L'effet perturbant naît de ce que les femmes, Volumnia et Valeria, ne semblent pas du tout troublées par la cruauté de l'enfant. Dans ce cas aussi, l'accent est mis sur la corporéité agressive et violente de l'enfant qui conçoit un jeu comme on conçoit une bataille et une conquête. Le petit Martius est décrit au moment où il capture un papillon et le tue violemment.

L'enfant est donc lui aussi décrit par les femmes comme un corps qui agit dans une dimension ludique et déjà guerrière. L'intérêt des femmes va donc dans ce cas aussi au corps du petit Martius, à son éducation physique, comme dans le cas de Volumnia et Coriolanus. La nouveauté absolue de cette scène par rapport aux sources donne au drame une dimension et une lumière nouvelles. La complaisance par laquelle la férocité du petit Martius

⁴⁷⁷ *Ibid.*, (I. iii. 60-66). « Valeria : Sur ma parole ! Il est tout à fait le fils de son père : c'est un bien joli enfant, je vous jure. Croiriez-vous que, mercredi dernier, je suis restée toute une demi-heure à le regarder ? Il a un air si résolu ! Je le voyais courir après un papillon doré : il l'a pris, il l'a lâché, a recouru après, l'a repris, puis l'a relâché et rattrapé encore ; alors, exaspéré, soit par une chute qu'il avait faite soit par toute une autre raison, il l'a déchiré à belles dents ; oh ! je vous garantis, qu'il l'a déchiqueté ! ».

est soulignée devient une confirmation rassurante pour les deux femmes : le jeune Martius suivra très probablement les (funestes) traces paternelles et sa volonté appartiendra à sa mère. Dans la scène de l'ambassade, Volumnia elle-même rappelle à Coriolanus la ressemblance entre son fils et son neveu :

(showing Young Martius)

This is a poor epitome of yours
Which by th'interpretation of full time
May show like all yourself.⁴⁷⁸

Dans cette scène, Volumnia semble reprendre la réflexion de Valeria : le petit Martius est destiné à devenir comme son père. L'éducation du fils s'annonce comme l'apanage de la matrone Virgilia, qui devra, en respectant le lien qui la lie aux femmes romaines, recréer le rapport de dépendance du fils, comme dans le cas de Volumnia. En encourageant la formation militaire du petit Martius et en entravant la connaissance et le contrôle de l'arme de la rhétorique, les femmes auront l'occasion de renforcer leur rôle de figures politiques à Rome.

Néanmoins, si Volumnia et Valeria montrent dès le début du drame une connaissance profonde d'elles-mêmes en tant que figures politiques, Virgilia apparaît comme une épouse silencieuse et craintive, respectueuse des limites imposées aux femmes par la société. Dans la scène que l'on vient de citer, Virgilia refuse en effet l'invitation de Valeria à abandonner l'espace domestique pendant que son époux est en guerre :

Valeria: Come, lay aside your stitchery. I must have
you play the idle housewife with me this afternoon [...]

Virgilia: Indeed, no, by your patience. I'll not over the threshold

⁴⁷⁸ *Ibid.*, (V. iii. 67-69). « Volumnia (*lui présentant son fils*) : Voici un pauvre abrégé de vous qui interprété par l'avenir pourra devenir un autre vous-même ». L'affirmation de Volumnia est reprise et confirmée par Coriolanus dans le passage suivant : « Coriolanus : (*regardant l'enfant*) Que le dieu des soldats, avec le consentement du souverain Jupiter, inspire la noblesse à tes pensées ! Puisses-tu être invulnérable à la honte et demeurer dans les batailles comme un fanal sublime, supportant toutes les rafales et savant ceux qui t'aperçoivent ! », in *ibid.*, (V. iii. 71-76).

till my lord return from the wars⁴⁷⁹.

De la même façon, elle reste silencieuse lors de la rencontre avec Coriolanus à son retour de la guerre⁴⁸⁰. Le personnage de Virgilia change profondément au cours du drame, comme si les enseignements donnés par Volumnia dès le premier acte avaient encouragé chez la jeune épouse une prise de conscience de son rôle de figure politique, éloignant d'elle les craintes qui avaient jusque là caractérisé une attitude passive et soumise. La deuxième scène du quatrième acte reporte un exemple emblématique de l'évolution de Virgilia, lorsque la matrone et la jeune épouse rencontrent les tribuns Sicinius et Brutus après l'expulsion de Coriolanus de Rome :

Brutus: Here comes his mother.

Sicinius: Let's not meet her.

Brutus: Why?

Sicinius: They say she's mad. (IV. ii. 8-11)

[...]

Volumnia: O, you're well met! Th'hoarded plague o'th'gods

Requite your love! [...] (To Brutus) Will you be gone?

Virgilia: You shall stay too! I would I had the power

To say so to my husband.⁴⁸¹

Aux yeux des tribuns, Volumnia est une matrone devenue barbare, une amazone folle, comme le suggère la provocation que lui adresse peu après Sicinius :

Sicinius (to Volumnia): Are you mankind?

⁴⁷⁹ *Ibid.*, (I. iii. 72-73, 75-76). « Valeria : Venez donc. Je voudrais que votre batiste fût aussi sensible que votre doigt ; par pitié, vous cesseriez de la piquer. Allons ! vous viendrez avec nous. »

« Virgilia : Non, chère madame ! Pardonnez-moi : décidément je ne sortirais pas ».

⁴⁸⁰ À son retour, Coriolanus rend hommage à Virgilia en soulignant son silence : « My gracious silence, hail. /Wouldst thou have laughed had I come confined home /That weep'st to see me triumph? Ah, my dear,/ Such eyes the windows in Corioles wear, /And mothers that lack sons », in *ibid.*, (II. i. 168-172).

⁴⁸¹ *Ibid.*, (IV. ii. 9-13, 17-18). « Brutus : Voici sa mère. Sicinius : Évitons-la. Brutus : Pourquoi ? Sicinius : On dit qu'elle est folle. [...] Volumnia : « Oh ! je vous rencontre à propos ! Que les dieux payent votre zèle de tout le trésor de leurs fléaux ! [...] Volumnia (*Brutus veut partir, elle lui barre le chemin*) : Vous voudriez partir ! Virgilia : (*Se mettant devant Sicinius*) Vous aussi, vous resterez... Ah ! que ne puis-je dire autant à mon mari ! ».

Volumnia: Ay, fool. Is that a shame? Note but this, fool:
Was not a man my father? Hadst thou foxship
To banish him that struck more blows for Rome
Than thou hast spoken words?⁴⁸²

Si la véhémence des mots de Volumnia force le tribun à recourir à un sarcasme craintif, Virgilia se montre aussi pour la première fois capable d'une détermination qu'elle n'a jamais montré auparavant. Elle exprime aussi pour la première fois le désir d'avoir la possibilité d'imposer sa volonté sur Coriolanus. Le mot qui exprime le désir de Virgilia, et ce n'est pas un hasard, est *power*, le pouvoir, la faculté de faire prévaloir sa volonté sur la partie masculine. Bien que l'évolution de l'identité de Virgilia en soit encore à ses débuts, elle se montre capable non seulement de tolérer la véhémence verbale de la matrone-amazone Volumnia (qui sied peu au *pudor* féminin loué dans les sources classiques), mais aussi de partager ses mots et ses attitudes, au point de les imiter. On retrouve dans cette brève séquence les signes d'une communion idéologique et existentielle entre les deux femmes. Les enseignements de Volumnia ont encouragé un profond changement chez la jeune épouse, qui prend conscience de l'urgence d'une réaction à l'égard de l'instance masculine. En effet, après le violent échange verbal entre les matrones-amazones et les tribuns, Menenius donne de façon craintive raison aux femmes.

La scène fondamentale de l'ambassade des femmes, qui représente la fin malheureuse de Coriolanus, complète l'évolution des femmes romaines, tout à la fois matrones, mères et figures politiques. La communion entre Volumnia et Virgilia est également soulignée par la dimension rhétorique du discours de Volumnia à Coriolanus. Virgilia s'y insère en soulignant son rôle de mère responsable du rôle politique du fils à l'avenir, mais aussi en s'imposant en tant que corps politique (et corps réel) incarnant l'état, la cité (indestructible) de Rome :

⁴⁸² *Ibid.*, (IV. ii. 13, 18-22). « Sicinius : Êtes-vous une furie ? Volumnia : Oui, imbécile !... Est-ce donc une honte ? Sache-le, imbécile ! Mon père n'était-il pas un homme ? Toi, quel renard il faut que tu sois pour avoir ainsi banni un héros qui a frappé pour Rome plus de coups que tu n'as dit de paroles ! ». Malheureusement, dans cet extrait, la traduction française n'est pas littérale et ne peut traduire correctement la question que Sicinius pose à Volumnia : « Êtes-vous un homme ? ».

Volumnia: [...] I cannot persuade thee
 Rather to show a noble grace to both parts
 Than seek the end of one, thou shalt no sooner
 March to assault thy country than to tread –
 Trust to't you shalt not – on thy mother's womb
 That brought thee to this world.
 Virgilia: Ay, and mine,
 That brought you forth this boy to keep your name
 Living to time.⁴⁸³

Le discours de Volumnia à Coriolanus prend la forme d'une véritable bataille entre la mère et le fils, exigeant la victoire d'une des deux parties et la mort de l'autre. La bataille entre Volumnia et Coriolanus impose l'usage de l'arme de la rhétorique, dont la matrone-amazone connaît les codes, au contraire du fils incapable de séparer la dimension familiale de celle existentielle et politique. Dans *Coriolanus*, on assiste à une querelle de corps, à une bataille entre les Amazones Volumnia et Virgilia, et Coriolanus. Dans cette bataille, les hommes sont des corps physiques, prêts à combattre, alors que les femmes combattent pour devenir des corps politiques.

Coriolanus: O my mother, mother, O!
 You have won a happy victory to Rome;
 But for your son, believe it, O believe it,
 Most dangerously you have with him prevailed,
 If not most mortal to him. But let it come.⁴⁸⁴

⁴⁸³ *Ibid.*, (V. iii. 121-128). « Volumnia : [...] si je ne puis te déterminer à témoigner une noble bienveillance aux deux parties, plutôt que de ruiner l'une d'elles, sache que tu ne marcheras pas à l'assaut de ton pays sans passer premièrement (tiens-le pour assuré) sur le ventre de ta mère, qui t'a mis au monde ! ».

« Virgilia : Et sur le mien aussi, qui vous a donné ce fils pour perpétuer votre nom dans l'avenir ».

⁴⁸⁴ *Ibid.*, (V. iii. 186-190). « Coriolanus : [...] O ma mère ! ma mère ! oh ! vous avez gagné une heureuse victoire pour Rome ; mais pour votre fils, croyez-moi, oh !, croyez-moi ce succès lui sera bien périlleux, s'il ne lui est pas mortel. Mais advienne que pourra !... ».

Ce n'est qu'à la fin de la bataille que Coriolanus semble comprendre la valeur de ses actions et son incapacité à s'opposer à sa mère, à lui imposer sa volonté dans une guerre qui consacrera Volumnia pour seul vainqueur.

Dans cette épisode, la dimension familiale et domestique interagit avec celle politique, créant une superposition de plusieurs niveaux discursifs que Coriolanus ne parvient pas à décoder. Volumnia a conscience que le salut de Rome est plus urgent que celui de son fils. La consécration de la matrone comme figure politique est confirmée par Menenius qui, exultant pour le salut de Rome, la déclare de façon sarcastique digne des plus hautes charges de l'état.

Menenius: This is good news.
I will go meet the ladies. This Volumnia
Is worth of consuls, senators, patricians,
A city full.⁴⁸⁵

De par son évolution au cours du drame, le personnage de Volumnia devient donc central : symbole de la crise de Rome et promoteur d'une importante tentative de réconciliation entre le peuple et ceux qui ont été désignés pour le gouvernement de la *res publica*, il devient une figure politique très importante dévouée à la sauvegarde de l'état. Parallèlement à la consécration de Volumnia en tant que figure politique, proche de la figure de l'amazone, apparaît la conscience de l'héritage qu'elle laissera à la jeune Virgilia, grâce à un passage générationnel soulignant la tension des femmes romaines vis-à-vis de la dimension politique. Ce passage n'exclut pas une certaine fidélité aux valeurs féminines promues par la société patriarcale, mais il introduit aussi un processus de resignification de ces valeurs à la lumière d'un rapport bien défini avec la partie masculine. Dans ce rapport, c'est la volonté féminine, exprimée dans le rapport mère-fils, qui prévaut. C'est justement ce message que l'on peut lire dans les mots du messenger

⁴⁸⁵ *Ibid.*, (V. iv. 51-55). Menenius : « Voilà une bonne nouvelle ! Je vais au devant de ces dames. Cette Volumnie vaut toute une ville de consuls, de sénateurs, de patriciens et de tribuns comme vous, toute une mer, tout un continent ».

après le succès de l'ambassade des femmes : « Good news, good news.
The ladies have prevailed »⁴⁸⁶.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, (V. iv. 40). Le messager : « Bonne nouvelle ! bonne nouvelle ! Les dames ont prévalu [...] ».

CONCLUSION

La notion de « barbarie » a profondément changé au fil des siècles. Le XVI^e siècle a donné une interprétation de la « barbarie » différente par rapport à l'antiquité classique et au Moyen Âge, et a contribué à la construction de différents discours sur la « barbarie », à plusieurs niveaux. Autrement dit, les auteurs et les intellectuels du XVI^e siècle ont inventé leur « barbare » en exprimant dans ce processus un jugement sur le passé « barbare » de l'Europe.

L'étude de la notion de « barbarie » a été développée selon un parcours en quatre étapes ou mouvements principaux. En premier lieu, l'idée centrale du travail a été présentée, à savoir l'étude de la notion de « barbarie » à travers différents instruments de recherche : les ouvrages fondamentaux produits par la culture grecque ancienne et romaine, les traités à caractère politique rédigés au XVI^e siècle, l'analyse de quelques pièces de théâtre composées à la même période mettant en scène le conflit entre civilisation et « barbarie », et l'étude de l'émergence et de la réélaboration du mythe des Amazones dans la littérature et l'art européens au XVI^e siècle. Le mythe des Amazones, qui entretient un rapport très étroit avec la notion de « barbarie », a été interprété en tant que déclinaison au féminin de la matière « barbare ».

L'exigence de séparer ainsi les matériaux à étudier a été dictée par certaines difficultés rencontrées dès le début de la recherche, que l'on peut résumer ainsi. En premier lieu, en ce qui concerne les études culturelles et l'histoire des idées, on a relevé une tendance à regrouper plusieurs études et essais critiques dans le sujet de l'étranger, de l'autre, de l'altérité. Cette tendance a provoqué et accompagné le développement d'études de nature monographique sur la « barbarie », où le sujet de la recherche a été analysé notamment du point de vue historique ou philologique en lien avec la notion de « barbarie », mais non du point de vue littéraire et de l'analyse du théâtre européen pendant le XVI^e siècle. La tendance à séparer les approches herméneutiques dans l'étude de la notion de « barbarie » a empêché, à notre avis, d'opérer une distinction entre les sujets de « l'étranger », de « l'autre », de « l'altérité » et du « barbare ». Nous avons justement cherché à dresser les contours d'une distinction entre ces notions vastes et complexes.

Le sujet des invasions barbares en Europe, ou des *Volkerwanderungen*⁴⁸⁷, fait souvent l'objet d'études monographiques qui privilégient le point de vue de quelques disciplines au lieu d'encourager le dialogue et l'échange entre différents domaines d'analyse et disciplines, par exemple entre l'étude et l'analyse du théâtre et la perspective de la philologie germanique. Si le sujet de l'autre et de l'étranger a fait l'objet de nombreuses études entre les années 1970 et 1980, notamment en réponse aux changements géopolitiques et historiques qui ont amené l'Occident à affronter les résultats de siècles d'entreprises coloniales, le sujet de la « barbarie » n'a pas rencontré un tel succès, peut-être en raison des connotations négatives qu'il impliquait pour les Européens et les Occidentaux en général.

À ce propos, les problèmes rencontrés dans la recherche tiennent à différentes difficultés : trouver des textes de critique théâtrale abordant le sujet de la barbarie aux XVI^e et XVII^e siècles, trouver des textes spécifiques sur la polysémie du concept de « barbarie » à la Renaissance, ou encore trouver des textes proposant une distinction entre la figure de l'étranger et celle du barbare. Une tendance monographique des essais critiques a en outre été relevée, c'est-à-dire qu'on a trouvé des monographies sur un auteur ou le théâtre national en particulier. De tels essais manquent dans une perspective européenne.

Au fil des recherches réalisées pour la rédaction de cette étude, il a été constaté que les études sur les antiquités germaniques en Europe n'ont pas reçu la même attention que celles portant sur le sujet de l'étranger. L'étude des antiquités germaniques constitue un noyau central pour comprendre l'histoire de l'idée de « barbarie » en Europe, et permet de formuler une première distinction entre les concepts d' « étranger », de « barbare » et de « sauvage ». Certes, on ne pense pas qu'il soit possible d'opérer une nette distinction entre ces termes, dont le signifié est à ce point vaste et complexe. Une tentative de les caractériser, d'isoler les signifiés

⁴⁸⁷ Littéralement, « migrations de peuples ». Ce terme a été créé par les historiens allemands au cours du XIX^e siècle pour réduire la portée idéologique péjorative véhiculée par le terme « invasions ».

initiaux de ces concepts aurait néanmoins le mérite d'encourager les études sur la « barbarie » et sur son influence sur l'identité européenne.

À ce propos, les difficultés principales que nous avons rencontrées pendant la recherche concernant : la difficulté à trouver des textes de critique théâtrale qui abordaient le sujet de la « barbarie » entre XVI^e et XVII^e siècle ; la difficulté à trouver des textes spécifiques sur la polysémie du concept de « barbarie » à la Renaissance ; trouver des textes qui proposaient une distinction entre la figure de l'étranger et celle du barbare. Nous avons en outre remarqué une tendance monographique des essais critiques. En effet, nous avons trouvé pour la plupart des monographies sur un auteur ou le théâtre d'une nation en particulier. Ces essais manquent d'une perspective européenne, notamment en ce qui concerne les rapports entre les différentes productions de pièces de théâtre au fil du XVI^e siècle.

Au fil de recherches menées pendant la rédaction de cette étude, nous avons eu l'occasion de constater que les études concernant les antiquités germaniques en Europe n'ont pas reçu autant d'attention que celles concernant le sujet de l'étranger. L'étude des antiquités germaniques constitue un noyau central pour comprendre l'histoire de l'idée de la « barbarie » en Europe en permettant en outre de formuler une première distinction entre les concepts d'« étranger », de « barbare » et de « sauvage/primitif ». Certes, nous ne pensons pas qu'il est possible de distinguer de façon nette parmi ces termes qui gardent toujours une constellation de signifiés très complexe et qui entretiennent des relations très étroites entre eux. Il s'agit de notions ayant une valeur anthropologique et politique qui ne permet pas une séparation nette. Cependant, nous croyons qu'une tentative de distinguer parmi ces termes, d'isoler les signifiés séminaux de ces concepts aurait le mérite d'encourager les études sur la « barbarie » et son influence sur l'identité européenne.

En effet, chez les auteurs du XVI^e siècle, si d'une part la notion de « barbarie » continue à être assimilée à celle de « sauvagerie », « d'état primordial » de l'homme, de l'autre il est autant vrai que ces auteurs ne confondent pas ces concepts au moment où ils les utilisent dans la rédaction du texte théâtral. Dans la plupart des cas, la sauvagerie ou état primitif

présuppose une différence au niveau technique d'un peuple par rapport à un autre qui se veut « civilisé », qui implique une différence en ce qui concerne les pratiques, les mœurs et la religion - aussi bien que la « barbarie ».

La différence entre ces deux conditions peut-être réside dans la recherche d'un rapport à l'autre. Il semble donc que les gens qui ne cherchent pas un rapport à l'autre peuvent être appelés « sauvages » et celles qui, par contre, cherchent ce rapport ou celles qui sont impliqués dans ce processus, peuvent être appelés « barbares », notamment en raison de la violence que ce contacte produit ou qu'a produit au fil des siècles. En raison de ces considérations, donc, la figure de l'étranger se confirme la plus floue, en se déplaçant à la fois de la sauvagerie à la barbarie et vice versa . Cependant, le caractère perturbant et toujours double de la figure de l'étranger montre d'entretenir un rapport plus étroit à la notion de « barbarie » et à sa complexe polysémie.

Face aux difficultés de nature méthodologique rencontrées au cours de la recherche, nous avons tenté de trouver une approche européenne dans l'analyse des traités et dans le théâtre européen. Nous nous sommes ainsi concentrés sur le sujet de la « barbarie », afin d'opérer une distinction entre ce terme et ceux d'étranger et de sauvage. Nous avons en outre cherché à approfondir l'analyse littéraire des textes choisis au moyen du filtre herméneutique de la « barbarie » pour comparer la rhétorique de l'autre, du « barbare », aux éléments historiques, géographiques et culturels. Il n'y a en effet que peu d'études qui traitent du sujet de la « barbarie », et elles ne parviennent pas à le confronter à d'autres textes. Cela ne permet pas de progresser dans l'étude de la notion de « barbarie » entre l'étude des antiquités germaniques en Europe et les textes qui offrent une figuration du « barbare » aussi bien au niveau littéraire qu'historique et géographique.

Des matériaux en apparence hétérogènes ont été étudiés, à savoir les traités à caractère politique et idéologique, tels *Il Principe* (1515)⁴⁸⁸ de Niccolò Machiavelli, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542, imprimée en 1552) de Frère Bartolomé de Las Casas, *A View of the Present State of Ireland* (1596) d'Edmund Spenser et un florilège de quelques *Essais*

⁴⁸⁸ Machiavelli Niccolò, *op. cit.*

(1580) de Michel de Montaigne. Par une confrontation entre l'image de la « barbarie » qui apparaît dans ces ouvrages et le succès en Europe de l'œuvre d'Olaus Magnus sur les peuples du nord de l'Europe, *Historia gentibus septentrionalibus* (1555), on a pu constater qu'à mesure que change la perception de l'identité européenne au XVI^e siècle, la réflexion sur la « barbarie » change elle aussi profondément. En ce qui concerne notamment le rapport entre les traités politiques et la représentation du « barbare » au théâtre, on assiste au cours de ce siècle à un glissement de la représentation du « barbare », qui passe d'une figuration négative à une figuration plus positive. Ce qu'on a appelé « glissement » du négatif au positif passe à travers le rôle et la rhétorique du théâtre qui, s'il recueille l'héritage de la pensée classique à ce sujet, se montre en mesure de dialoguer avec le contexte historique et social ainsi qu'avec les demandes esthétiques de cette période.

Si le concept de « barbarie » n'exprime pas une condition ontologique de l'être humain, il reste une catégorie projective qui exprime plutôt les angoisses et les antinomies de la culture qui utilise ce terme. Ce concept est donc toujours lié au point de vue et change à mesure que ce regard change lui aussi et se déplace. Au théâtre, le problème du point de vue s'exprime par le fait que la « barbarie » peut caractériser plusieurs personnages en même temps. Autrement dit, le discours sur la « barbarie » n'aboutit jamais à une résolution définitive. Le problème du point de vue influence aussi la représentation des « barbares » dans les pièces choisies, à savoir *Sophonisba* (1515) de Gian Giorgio Trissino, *Rosmunda* (1516) de Giovanni Rucellai, *Titus Andronicus* (1593), *Coriolanus* (1608) et *Cymbeline* (1613) de William Shakespeare, *Re Torrismondo* (1587) de Torquato Tasso, *El Cerco de Numancia* (1585) de Miguel de Cervantes et *El último godo* (1618) de Lope de Vega.

Il existe cependant des éléments récurrents dans la description du « barbare » chez les auteurs des pièces et des traités analysés, en premier lieu concernant le discours sur la guerre. Le « barbare » est souvent décrit comme un guerrier, un conquérant. Au théâtre, ce processus se traduit par une esthétique de la guerre et du conflit qui porte à la détermination de

l'identité d'un peuple. Ce premier élément révèle déjà une des nombreuses contradictions qui apparaissent dès lors que l'on cherche à définir la « barbarie ». Le discours sur la « barbarie » passe toujours par un autre discours sur la guerre et l'emploi de la violence en tant qu'instrument intervenant dans le processus de définition de l'identité nationale, qui commence justement au XVI^e siècle. Ce discours n'est pas sans évoquer le danger qui se cache derrière la recherche d'une identité nationale au moyen du conflit et de la guerre.

Le discours sur l'esthétique de la guerre porte à une esthétique du « barbare » en tant que guerrier et noble protagoniste du genre tragique. La structure de l'œuvre théâtrale et sa rhétorique contribuent à ennoblir au niveau esthétique le personnage du « barbare », capable à la fois de nourrir des passions effrayantes ou de se sacrifier par souci de nature morale. C'est l'élément moral justement qui représente le deuxième élément récurrent dans les œuvres analysées.

Au XVI^e siècle, la mise en scène de la figure du « barbare » dans le théâtre européen s'enrichit de stratégies rhétoriques et théâtrales qui permettent de voir les différents points de vue sur la « barbarie » et ses aspects controversés. La figuration théâtrale du « barbare » montre l'existence de rapports étroits entre la production de pièces et la rédaction contemporaine d'ouvrages reflétant les changements de nature historique et géographique à l'œuvre en Europe. Cependant, au cours du XVI^e siècle, le « barbare » acquiert un rôle de protagoniste au théâtre, et son personnage répond à la rhétorique de ce personnage qui témoigne d'un glissement d'une représentation négative à une représentation plus positive de la « barbarie ».

À ce propos, l'œuvre de William Shakespeare offre une perspective assez complète de l'évolution de la notion de « barbarie » aux XVI^e et XVII^e siècles. S'il est difficile dans *Titus Andronicus* de distinguer la civilisation de la barbarie, les Romains des Goths, en raison de l'explosion de violence qui caractérise les deux parties, le dramaturge anglais met en scène dans les pièces suivantes la prise de conscience du passé « barbare » de l'Europe, qui émerge au moment de la formation des états nationaux. Dans *Cymbeline*, Shakespeare met finalement en scène la recherche de l'identité

anglaise, en train de se détacher du joug de l'histoire romaine et de sa domination.

Un aspect novateur dans la mise en scène du « barbare » au théâtre européen est la représentation de l'exotisme nordique et de la valeur esthétique des territoires à l'extrême nord de l'Europe, que l'on retrouve chez Torquato Tasso dans *Re Torrismondo*.

Le « barbare » est un symbole ambigu qui répond à une crise de l'identité européenne fondée sur l'appartenance à une même communauté religieuse ou sur l'identification d'un ennemi commun à plusieurs réalités sociales et historiques. À ce propos, la dialectique entre espace extérieur et intérieur, entre une civilisation protégée par des frontières naturelles, politiques ou culturelles, et un espace extérieur où vit l'autre, cesse de représenter un refuge idéologique aux yeux des Européens.

Pour ces raisons, dans les premières étapes du processus de formation des états nationaux en Europe au XVI^e siècle, la recherche d'une identité européenne commence à se déplacer d'une symbolique exclusivement religieuse (la *Christianitas*) vers une vision plus sécularisée de l'identité européenne. Cette vision plus sécularisée trouve dans la resignification du passé, à l'œuvre au niveau politico-idéologique et au théâtre, la valeur des conflits qui ont fait naître les différentes identités européennes.

Enfin, nous avons cherché à révéler et reprendre les études des antiquités germaniques en Europe selon une perspective européenne sur la « barbarie », considérée en tant que concept relatif à une altérité européenne antérieure à la réflexion sur les peuples d'Amérique⁴⁸⁹. En deuxième lieu, nous avons cherché à porter un regard nouveau sur le théâtre de la Renaissance, selon une perspective interdisciplinaire et thématique⁴⁹⁰. En troisième lieu, nous avons essayé de dépasser la figure de l'étranger tant au niveau thématique que critique, et d'opérer une distinction entre étranger

⁴⁸⁹ Citons à ce propos l'« Introduction » par Vita Fortunati et Gilberta Golinelli à Golinelli Gilberta (sous la dir. de), *Il primitivismo e le sue metamorfosi*, op. cit., p. 3-32.

⁴⁹⁰ Voir à ce propos Schillinger, Jean, Alexandre Philippe (sous la dir. de), *Le Barbare. Images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne*, Berne : Peter Lang SA, éditions scientifiques internationales, 2008.

et barbare dans l'histoire des idées et dans l'histoire du théâtre européen de la Renaissance⁴⁹¹.

Dans la quatrième partie de la thèse, une réflexion a été menée sur la réapparition cyclique du mythe des femmes guerrières dans la littérature européenne de la Renaissance, avec un regard particulier sur la production de pièces de théâtre révélant l'association entre la condition de la femme et le mythe des Amazones. Cette analyse a permis d'approfondir la valeur idéologique et politique d'un mythe au double visage : un visage « civique » qui a trait à la légitimation et à la célébration de la femme au pouvoir (comme dans le cas d'Elizabeth I), et un visage « barbare ». Le visage « barbare » de la femme en tant qu'amazone concerne le processus de « *barbarisation* » au théâtre, où l'image de la femme héritée du théâtre classique rencontre la description de la femme nordique et son imaginaire. La femme-amazone est donc aussi un symbole ambigu d'altérité féminine et de « barbarie », à travers son corps, sa sexualité, son rôle dans la société et la mise en scène d'une femme aux traits nordiques par lesquels la figure féminine acquiert plus d'autonomie par rapport aux personnages masculins. Ce processus transparaît de la figure de la *mulier eslege*, la femme qui réclame le droit de s'affirmer ou qui exerce le pouvoir politique, dont peu d'exemples existent dans le théâtre classique⁴⁹². L'altérité de la femme dans le théâtre européen s'exprime à travers la force morale du personnage féminin : dans *Sophonisba* de Gian Giorgio Trissino, dans les caractères virils et la mise en scène des redoutables aspects de la femme, comme dans le personnage de Tamora dans *Titus Andronicus*, de Volumnia et Valeria dans *Coriolanus*, de la reine dans *Cymbeline* de William Shakespeare. Ou encore dans la mise en scène d'une altérité féminine inconciliable avec le monde des hommes, comme dans le personnage de Rosmonda dans *Re Torrismondo* de Torquato Tasso.

⁴⁹¹ Voir à ce propos Domenichelli Mario, Fasano Piero (sous la dir. de), *Lo straniero*, *op. cit.*

⁴⁹² Voir à ce propos Bianchi Alessandro, *op. cit.*

ICONOGRAPHIE



Fig. 1 Petrus Plancius, *Orbis Terrarum Typus*, Amsterdam, 1594.



Fig. 2 Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570 ca.



Fig. 3 John White, *A Pictish warrior holding a human head*, 1590.



Fig. 4 John White, A 'Woman neighbour to the Picts, 1590.



Fig. 5 Thomas De Leu, *Portrait de Marie de Médicis comme Justice* (1609), Gravure, Cambridge Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Jacob Rosenberg Fund.



Fig. 6 Phidias, *Amazon Mattei*, copie romaine de l'original grec, Cité du Vatican, Musée du Vatican, 435 avant Jésus Christ.



Fig. 7 Peintre de Penthésilée, Coupe provenant de Vulci, *Achille et Penthésilée*, (460 avant J. C.) Monaco Staatliche Antikensammlung und Glyptothek.



Fig. 8 *Allegoria dell'America*, in Cesare Ripa, *Iconologia* (éd. 1623).



Fig. 9 Niccolò dell'Abate, *Sala di Camilla* (1550-1552), Palazzo Poggi, Bologna.



Fig. 10 Niccolò dell'Abate, *Sala di Camilla* (1550-1552), Palazzo Poggi, Bologna.

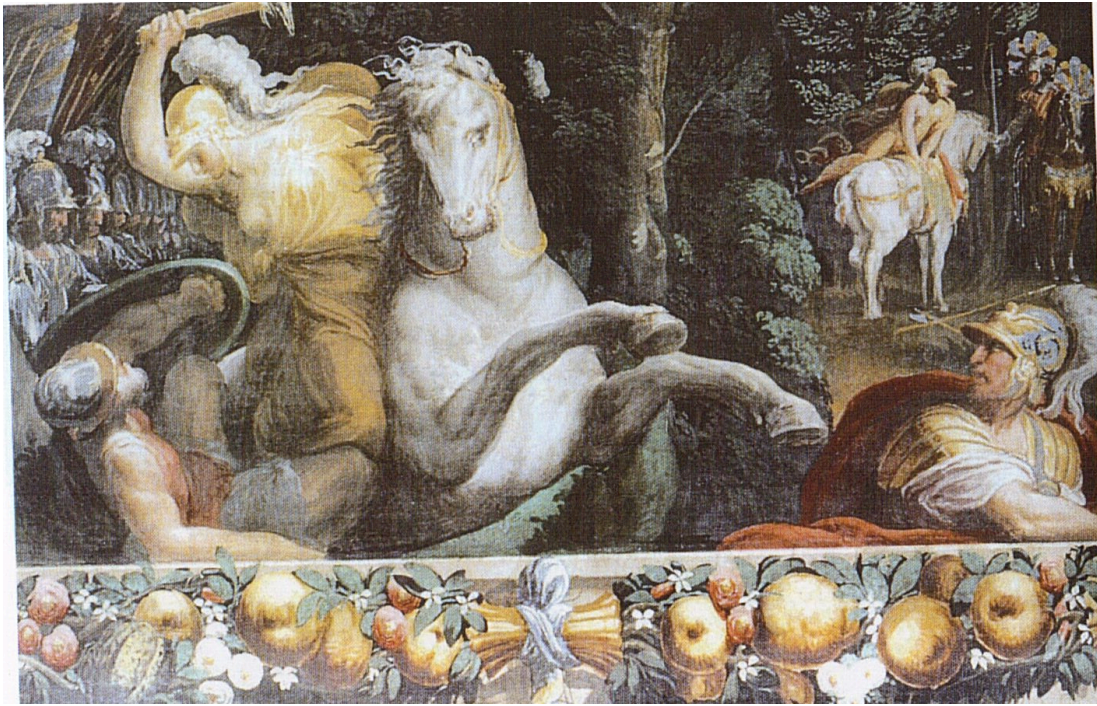


Fig. 11 Niccolò dell'Abate, *Sala di Camilla* (1550-1552), Palazzo Poggi, Bologna.



Fig. 12 Mattia Preti, *Clorinda libera Olindo e Sofronia dal rogo*, Genova, Civica Galleria di Palazzo Rosso, 1650.



Fig. 13 P. P. Rubens, *Bataille des Amazones*, (1615), tableau à l'huile, cm 121 x 165,5, Alte Pinakothek, Monaco.



Fig. 14 Quentin Metsys the Younger, *The Sieve Portrait of Queen Elizabeth I*, (1583), National Portrait Gallery, London.



Fig. 15 Auteur anonyme, *The Armada Portrait*, 1588, National Portrait Gallery, London.



Fig. 16 Thomas Cecil, *The Truth Presents the Queen with a lance*, gravure, The British Museum, London.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

SOURCES CLASSIQUES

Erodoto [Hérodote], *Storie* (V secolo a. C.), Milan : Rizzoli, 1990.

Hérodote, *L'Enquête*. Livres I à IV, édition d'Andrée Barguet, Paris : Gallimard, 1985.

Caius Julius Cesar [Jules Caesar], *De Bello Gallico* (46 av. J.-C.), Milan : Rizzoli, 1991.

Sofocle [Sophocle], *Aiace*, in *Opere*, Milan : Garzanti, 1981.

Seneca [Sénèque], *Teatro*, Milan : Newton Compton, 2007.

Tacitus [Tacite], *Germania* (*De origine et situ Germanorum*, 98 ap. J.-C.), Milan : Rizzoli, 1996.

SOURCES MODERNES

Cervantes Miguel de, *Los trabajos de Persiles et Sigismunda. Historia setentrional*, Madrid : Juan de la Cuesta, 1617. Document électronique publié sur le site de la Bibliothèque Cervantes, Cervantes Virtual : www.cervantesvirtual.es

Machiavelli Niccolò, *Il Principe* (1513), Turin : Einaudi, 1998.

Machiavelli Niccolò, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (1517-1519), Milan : Rizzoli, 2000.

Magnus Olaus, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Rome : 1555.

Magnus Olaus, *Storia dei popoli settentrionali. Usi, costumi, credenze*, sous la dir. de Giancarlo Monti, Milan : Rizzoli, 2001.

Magnus Olaus, *Histoire des pays septentrionaux : en laquelle sont brièvement déduites toutes les choses rares ou étranges qui se trouvent entre les nations septentrionales* (Paris : 1561), document électronique publié en 1995 sur le site de la Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France, www.gallica.fr.

Spencer Edmund, *A View of the Present State of Ireland* (1596), The University of Oregon, 1997.

Pico della Mirandola Giovanni, *Discorso sulla dignità dell'uomo* (1486), sous la dir. de Francesco Bausi, Parme : Guanda, 2003.

Bembo Pietro *Prose della volgar lingua*, in *Trattatisti del Cinquecento*, sous la dir. de Mario Pozzi, Milan : Ricciardi, 1995, p. 51-284.

Montaigne Michel de, *Essais* (1580), Paris : Gallimard, 2006.

De Las Casas Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542), sous la dir. de Isacio Pérez Fernández, Madrid : Tecnos, 1992.

ŒUVRES THÉÂTRALES

Trissino Gian Giorgio, *Swphwnisba* (1514-1515), in *La tragedia del Cinquecento*, sous la dir. de Renzo Cremante, Milan : Ricciardi, 1998.

Trissino Giangiorgio (1478-1550), *La tragédie de Sophonisbe, reine de Numidie, traduite d'italien en françois par Claude Mermet, de Saint-Rambert en Savoye, 1584*. Document électronique publié sur le site de la Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France, www.gallica.fr.

Rucellai Giovanni, *Rosmunda* (1516), in *La tragedia del Cinquecento*, sous la dir. de Renzo Cremante, Milan : Ricciardi, 1998;

Cervantes Miguel de, *El cerco de Numancia* (1585), Madrid : Cátedra, 1984.

Miguel de Cervantes, *Numance*, Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, italien, polonais, portugais, russe, suédois, traduits en français par MM. Aignan, Andrieux, baron de Barante, en 1823. Document électronique publié sur le site de la Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France, www.gallica.fr.

Tasso Torquato, *Re Torrismondo* (1587), sous la dir. de Vercingetorige Martignone, Parme : Guanda, 1993.

Tasso Torquato, *Le Torrismon du Tasse*, Paris : 1636. Document électronique publié sur le site de la Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France, www.gallica.fr.

Shakespeare William, *Œuvres complètes*, présentations par Henri Fluchère, Paris : Gallimard, 1959, vol. I - II.

Shakespeare William, *Titus Andronicus* (1593), Oxford : Oxford University Press, 1998.

Shakespeare William, Giulio Cesare (Julius Caesar, 1599), sous la dir. d'Agostino Lombardo, Milan : Feltrinelli, 2000.

Shakespeare William, *Coriolanus* (1608), Oxford : Oxford University Press, 1995.

Shakespeare William, *Pericle (Pericles)*, 1608), sous la dir. de Giorgio Melchiori, Milan : Mondadori, 2003.

Shakespeare William, *Cimbelino (Cymbeline)*, 1610-1611), sous la dir. de Piero Boitani, Milan : Garzanti, 1994.

Shakespeare William, *A Midsummer Night's Dream* (1595), Oxford : Oxford University Press, 1998.

Shakespeare William, *The Tempest* (1611), sous la dir. de Stephen Orgel, Oxford : Oxford University Press, 1998.

Shakespeare William, Fletcher John, *The Two Noble Kinsmen* (1613), Oxford : Oxford University Press, 1998.

De Vega Lope, *El último Godo* (publiée en 1637), Biblioteca Cervantes Virtual, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ultimo-godo--1/>.

SOURCES CRITIQUES

SUR LE CONCEPT DE « BARBARE » ET DE « BARBARIE »

Balmas Enea, *La scoperta dell'America e le lettere francesi del Cinquecento*, Milan : Viscontea, 1971.

Bartolini Elio, *I barbari. Testi dei secoli IV - VI*, Milan : Longanesi, 1970.

Borchardt F. L., *German Antiquity in Renaissance Myth*, Baltimore - Londres : 1971.

Burningham Bruce R., « The Moor's Last Sigh: National Loss and Imperial Triumph in Lope de Vega's *The Last Goth* », Illinois State University, LATCH, 3, 2010, p. 34-63.

Chevalier Jean-Louis, Colin Mariella, Thomson Anne (sous la dir. de), *Barbares & Sauvages. Images et reflets dans la culture occidentale*, Actes du Colloque de Caen, 26-27 février 1993, Caen Cedex, Presse Universitaire de Caen, 1994.

Costa Gustavo, *Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico*, Naples, Bibliopolis, 1977.

Crouzet Denis, « Sur le concept de barbarie au XVI^e siècle », in *La conscience européenne au XVe et XVIe siècle*, Actes du colloque international organisé à l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles (30 septembre - 3 octobre 1980), Paris : Cedex, 1982, p. 103-126.

Dauge Yves Albert, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruxelles : Latomus, 1981.

De Mattei R., *Sul concetto di barbaro e barbarie nel Medioevo*, in *Studi di storia e diritto in onore di Enrico Besta per il XV anno del suo insegnamento*, Milan : 1939, p. 483-501.

Domenichelli Mario, Fasano Pino, *Lo straniero. Atti del Convegno di Studi: Cagliari, 16-19 novembre 1994*, Rome : Bulzoni, 1998.

Dufournet Jean, Fiorato Adelin Charles, Redondo Augustin (sous la dir. de), *L'image de l'autre européen. XVe - XVIIe siècles*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

Golinelli, Gilberta (sous la dir. de), *Il primitivismo e le sue metamorfosi. Archeologia di un discorso culturale*, Bologne : CLUEB, 2007.

Golinelli Gilberta, « In Dialogue with the New. Theorizations of the New World in *Titus Andronicus* », in Del Sapio Garbero Maria (sous la dir. de), *Identity, otherness and empire in Shakespeare's Rome*, Aldershot : Ashgate, 2009, p. 131-144.

Gillies John, *Shakespeare and the geography of difference*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

Hall Edith, *Inventing the Barbarian. Greek self-definition through tragedy*, Oxford : Oxford University Press, 1992.

Harrison Pogue Robert, *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago - Londres : The University of Chicago Press, 1992.

Harrison Pogue Robert, *The Dominion of the Dead*, Chicago - Londres : The University of Chicago Press, 2003.

Hartog François, *Le miroir d'Hérodote*, Paris : Gallimard, 1991.

Hartog François, *Mémoire d'Ulysse*, Paris : Gallimard, 2003.

Hay D., *Italy and Barbarian Europe*, in *Italian Renaissance Studies* / sous la dir. de E. F. Jacob, Londres : 1960.

Horsman R., *Origins of Racial Anglo-Saxonism in Great Britain Before 1850*, in "Journal of the History of Ideas", XXXVII, n° 3, juillet-septembre 1976, p. 347-410.

Kliger Samuel, *The Goths in England. A study in Seventeenth and Eighteenth Century Thought*, Cambridge : Mass., 1952.

Lestringant Frank, *L'atelier du cosmographe : ou l'image du monde à la Renaissance*, Paris : Albin Michel, 1991.

Lestringant, Frank (sous la dir. de), *Rhétorique de Montaigne : actes du Colloque de la Société des Amis de Montaigne (Paris, 14 et 15 décembre 1984)*, Paris, Honoré Champion, 1985.

Lévi-Strauss Claude (sous la dir. de), *L'identità* (1980), Palerme : Sellerio, 1996.

Lévi-Strauss Claude, *Race et histoire*, UNESCO Paris, Liège : Thone, 1952.

Lévi-Strauss Claude, *Elogio dell'antropologia* (1972), Turin : Einaudi, 2008.

Lovejoy A. O., Boas G., *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore : 1948.

Henry Michel, *La barbarie*, Paris : Grasset, 1987.

Menarini Piero, *Narrare la conquista. L'Historia general de las Indias di Francisco López de Gómara*, Bologne : Il Capitello del Sole, 1999.

Mercier Paul, *Storia dell'antropologia* (1966), Bologne : Il Mulino, 1996.

Murray J. A. H., et al. (sous la dir. de), "Barbarous", in *The Oxford English Dictionary, Second Edition*, Oxford : Clarendon Press, 1989, vol. I (A-Bazouki), p. 946.

Murray J. A. H. et al. (sous la dir. de), "Wild", in *The Oxford English Dictionary, Second Edition*, Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. XX (Wave-Zyxt), p. 330-333.

Murray J. A. H. et al. (sous la dir. de), "Savage", *The Oxford English Dictionary, Second Edition*, Oxford, Clarendon Press, 1989, vol. XIV (Rob-Sequyle), p. 522-524.

Nourrisson Didier, Perrin Yves (sous la dir. de), *Le barbare, l'étranger : images de l'autre*. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche en Histoire (CERHI), (Saint-Étienne, 14 et 15 mai 2004), Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

Oakley - Brown Liz, « Titus Andronicus and the Cultural Politics of Translation in Early Modern England », *Renaissance Studies*, 19, n. 3, The Society for Renaissance Studies, 2005, p. 325-347.

Palmer D. J., « The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable. Language and Action in *Titus Andronicus* », *Critical Quarterly*, 14, n. 4, 1972, p. 320-339.

Prosperi Adriano, « 'Otras Indias': missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi », in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura* (Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, 26-30 juin 1980), Florence : Olschki, 1982, p. 205-234.

Said Edward W., *Orientalismo*, Milan : Feltrinelli, 1978.

Schillinger Jean, Alexandre Philippe (sous la dir. de), *Le Barbare. Images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne*, Berne : Peter Lang SA, Éditions Scientifiques Internationales, 2008.

Smith Ian, « Barbarian Errors. Performing Race in Early Modern England », *Shakespeare Quarterly*, 1998, 49.

Soublin Jean, *Le second regard. Voyageurs et barbares en littérature*, Paris : Méta éditions (Buchet Chastel), 2001.

Todorov Tzvetan, *La conquista dell'America. Il problema dell' «altro»*, Turin : Einaudi, 1992.

Todorov Tzvetan, *La paura dei barbari* (2008), Milan : Garzanti, 2009.

Wiener P. P. (sous la dir. de), "Gothicism", in *Dictionary of the History of Ideas, Studies of Selected Pivotal Ideas*, II (1973), p. 366-374.

White Hayden, "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea", in E. Dudley E., Novak M. E. (sous la dir. de), *The Wild Man Within*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1972, p. 3-37.

SOURCES CRITIQUES

SUR LE THÉÂTRE EUROPÉEN AU XVI^e ET XVII^e SIÈCLE

Atienza Belén, « La [re] conquista de un valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma y los godos », in *Anuario Lope de Vega VI* (2000).

Anzi Anna, *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Turin : Einaudi, 1997.

Bate Jonathan, « Introduction », in Shakespeare William, *Titus Andronicus*, Londres : Arden Shakespeare, 2006.

Bayley John, *Shakespeare and Tragedy*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1982.

Berry Ralph, « Communal Identity and the Rituals of *Julius Caesar*. Shakespeare and the Awareness of Audience », New York : St. Martin's, 1985. p. 75-87.

Brand C. P., *Torquato Tasso: a study of the poet and of his contribution to English literature*, Cambridge : University press, 1965.

Broude Ronald, « Roman and Goths in Titus Andronicus », *Shakesperare Studies*, 1970, 30, 6, p. 27-35.

Butler Martin, *Theatre and Crisis. 1632-1642*, Cambridge : Cambridge University Press, 1984.

Cavell Stanley, *Il ripudio del sapere: lo scetticismo nelle tragedie di Shakespeare*, Turin : Einaudi, 2004.

Ciavarelli Maria Elisa, *El tema de la fuerza de la sangre: antecedentes europeos: Siglo de Oro espanol. Juan de la Cueva, Cervantes, Lope, Alarcon*, Madrid : Studia Humanitatis, 1980.

Clubb Louise George, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven : Yale University Press, 1989.

Corti Claudia (sous la dir de.), *Il Rinascimento*, Bologne : Il Mulino, 1994.

Daiches David, *Storia della letteratura inglese*, Milan : Garzanti, 1999.

D'Amico Silvio, *Storia del teatro*, vol. I, Garzanti : Milan, 1968.

Dollimore John, Sinfield Alan (sous la dir. de), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester : Manchester University Press, 1985.

Eagleton Terry, *William Shakespeare*, Oxford : Basil Blackwell, 1990.

Elam Keir Douglas, *La grande festa del linguaggio. Shakespeare e la lingua inglese*, Bologne : Il Mulino, 1986.

Elam Keir Douglas *et al.*, *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, Parme : Pratiche Editrice, 1988. voll. I, IV.

Fiedler Leslie A., *The Stranger in Shakespeare*, New York : Stein and Day, 1973.

Fiocco Achille, *Teatro universale. Dalle origini a Shakespeare*, Rome : Edizioni Internazionali Sociali, 1959-60

Gentili Vanna, *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologne : Il Mulino, 1991.

Girard René, *Shakespeare : les feux de l'envie*, traduit de l'anglais par Bernard Vincent, Paris : Grasset, 1990.

Golinelli Gilberta, « Representations of the material and the political body in Shakespeare's Roman republic and in G. Büchner's revolutionary France », in *Textus III*, Gênes : Tilgher, 2001.

Greenblatt Stephen, *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*, Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1980.

Greenblatt Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1988.

Guastella, Gianni (sous la dir. de), *Le rinascite della tragedia in Europa. Origini classiche e tradizioni europee*, Rome : Carocci, 2006.

Hermenegildo Alfredo, *La "Numancia" de Cervantes*, Madrid : Sociedad General Española de Librería, 1976.

Hermenegildo Alfredo, *El teatro del siglo XVI*, Madrid : Jucar, 1994.

Hermenegildo Alfredo (sous la dir. de), *La destrucción de Numancia*, Madrid : Clásicos Castalia, 1994.

Kermode Frank, *Il linguaggio di Shakespeare*, Milan : Bompiani, 2000.

Kott Jan, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milan : Feltrinelli, 2004.

Knights L. C. « Shakespeare and Political Wisdom: A Note on the Personalism of *Julius Caesar* and *Coriolanus* », *Sewanee Review*, 61 (1953), p. 43-55.

Loomba Ania, *Gender, Race, Renaissance Drama*, Delhi : Oxford University Press, 1992.

Maravall José Antonio, *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, Bologne : Il Mulino, 1995.

Marzola Alessandra (sous la dir. de), *L'altro Shakespeare*, Milan : Edizioni Angelo Guerini, 1992.

McCrary, Niehoff, *'El último godo' and the Dynamics of Urdrاما*, Potomac, Maryland : Scripta Humanistica, 1987.

McKendrick Merveena, *Playing the king: Lope de Vega and the limits of conformity*, Londres : Tamesis, 2000.

Melchiori Giorgio, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari : Laterza, 2000.

Monticelli Rita, « Matrimoni impossibili e relazioni pericolose in *Othello* », in Boi P., Ben Amara R. (sous la dir. de), *I volti dell'altro, letterature della diaspora e migranti*, Cagliari : Antonio Valveri, 2003.

Muir Kenneth, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Londres : Methuen & Co Ltd, 1977.

Orgel Stephen, « Introduction », in Shakespeare William, *The Tempest*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

Orozco Díaz Emilio, *Teatro e teatralità del Barocco*, Como-Pavia : Ibis, 1995.

Palliser D. M., *The Age of Elizabeth*, Londres : Longman, 1992.

Parker Brian R., « Introduction », in Shakespeare William, *Coriolanus*, Oxford-New York : Oxford University Press, 1998.

Parker B., Hartman G. (sous la dir. de), *Shakespeare and The Question of Theory*, New York-Londres : Routledge, 1985.

Perez y Perez Maria Cruz, *Bibliografia del teatro de Lope de Vega*, Madrid : C.S.I.C., 1973.

Phillips James E. (sous la dir. de), *Twentieth Century Interpretations of Coriolanus*, Englewood Cliffs, N.J. : Practice-Hall, Inc., 1970.

Piazza Antonella (sous la dir. de), *Shakespeare in Europa*, Naples : CUEN, 2004.

Profeti Maria Grazia (sous la dir. de), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Scandicci (Florence) : La Nuova Italia, 1998.

Profeti Maria Grazia (sous la dir. de), *L'età d'oro della letteratura spagnola. Il Cinquecento*, Scandicci (Florence) : La Nuova Italia, 1998.

Residori Matteo, *Tasso*, Bologne : Il Mulino, 2009.

Tempera Mariangela, *Feasting With Centaurs: Titus Andronicus from Stage to Text*, Bologne : CLUEB, 1999.

Thacker Jonathan, *A Companion to Golden Age Theatre*, Woodbridge : Tamesis, 2007.

Traversi Derek, *Shakespeare: The Roman Plays*, Londres : Hollis and Carter, 1963.

White Jonathan, *Teatralità e politica nel "Coriolano" di Shakespeare*, Palerme : Libreria Dante, 1979.

Wickham Glynn, *Storia del teatro*, Il Mulino : Bologne, 1994.

SOURCES CRITIQUES À CARACTÈRE GÉNÉRAL

Battistini Andrea, *Il Barocco*, Rome : Salerno Editrice, 2000.

Clemente Guido, *Guida alla storia romana*, Milan : Mondadori, 1977.

Crawford Michael H., *Roma nell'età repubblicana*, Bologne : Il Mulino, 1995.

Davidson Peter, *L'idea di Nord*, Rome : Donzelli Editore, 2005.

De Rosa Gabriele, *Età medievale*, Minerva Italica : Milan, 1989.

Foucault Michel, *Le parole e le cose*, Milan : Garzanti, 2003.

Getto Giovanni, *Il Barocco in Italia*, in *Manierismo, barocco, rococò. Atti del convegno internazionale dell'Accademia dei Lincei, Roma, 21-24 Aprile 1960*, Rome, 1962, Accademia Nazionale dei Lincei, p. 81-104.

Greenblatt Stephen, Gallagher Catherine, *Practicing New Historicism*, Chicago - Londres : University of Chicago Press, 2000.

Maravall José Antonio, *La cultura del Barocco: analisi di una struttura storica*, trad. it di Christian Paez, Bologne : Il Mulino, 1985.

Pagden Anthony, *Signori del mondo. Ideologie dell'impero in Spagna, Gran Bretagna e Francia 1500-1800*, Bologne : Il Mulino, 2005.

Prosperi Adriano, *Storia moderna e contemporanea. Dalla Peste Nera alla Guerra dei Trent'anni*, Turin : PBE Einaudi, 2000.

Veeseer Aram H. (sous la dir. de), *The New Historicism*, New York - Londres : Routledge, 1989.

Womersley David, « Sir Henry Savile's Translation of Tacitus and the Political Interpretation of Elizabethan Texts », in *RES New Series*, Vol. XLII, n. 167 1991.

AUTRES SOURCES CRITIQUES

Bormann Ernest G., « Symbolic convergence theory: A communication formulation », *Journal of Communication*, 35, n. 4, 1985, p. 128-138.

Moran Michael J., *Inventing Virginia. Sir Walter Raleigh and the Rhetoric of Colonization, 1584 - 1590*, New York : Peter Lang, 2007.

Slongo Paolo, *Governo della vita e ordine politico in Montaigne*, Milan : Franco Angeli, 2010.

LE MYTHE DES AMAZONES

SOURCES CLASSIQUES

Caius Giulio Cesare [Jules Caesar], *De Bello Gallico* (46 av. J.-C.), Milan : Rizzoli, 1991.

Erodoto [Hérodote], *Storie* (V^e siècle av. J.-C.), Milan : Rizzoli, 1990.

Hérodote, *L'Enquête*. Livres I à IV, édition d'Andrée Barguet, Paris : Gallimard, 1985.

Omero [Homère], *Illiade*, Turin : Einaudi, 1988.

Tacitus [Tacite], *Germania (De origine et situ Germanorum)*, 98 ap. J.-C.), Milan : Rizzoli, 1996.

Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Turin : Einaudi, 1998.

Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Turin : Einaudi, 2001.

SOURCES PRIMAIRES SUPPLÉMENTAIRES

Buscaroli Piero (sous la dir. de), *Cesare Ripa. Iconologia*, Milan : Neri Pozza, 2000.

Shakespeare William, *A Midsummer Night's Dream*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

Shakespeare, William, *Sonetti (Sonnets)*, sous la dir. de Tommaso Pisanti, Rome : Salerno Editrice, 1996.

Shakespeare, William, *Sonetti (Sonnets)*, sous la dir. d'Alessandro Serpieri, Milan : Rizzoli, 1998.

Tasso Torquato, *Gerusalemme Liberata*, Milan : Rizzoli, 1998, vol. I-II.

SOURCES CRITIQUES

Andres, Stefano, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale. Il mito e la storia attraverso la letteratura*, Pise, Edizioni ETS, 2001.

R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi, *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, Urbino, Quattroventi, 1991.

Bianchi Alessandro, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milan : Edizioni Unicopli, 2007.

Bigalli Davide (sous la dir. de), *Amazzoni, sante e ninfe. Variazioni di storia delle idee dall'antichità al Rinascimento*, Milan : Libreria Cortina, 2006.

Blok Josine H., *The Early Amazons: modern and ancient perspectives on a persistent myth*, Leiden : Brill, 1995.

De Angelis Vanna, *Amazzoni. Mito e storia delle donne guerriere*, Alessandria : Piemme, 1998.

Dixon Annette (sous la dir. de), *Women Who Ruled: queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque art*, Londres : Merrell, 2002.

Golinelli Gilberta (sous la dir. de), *L'ambiguità dell'Amazzone in una prospettiva di genere. Decostruzione e riappropriazione di un mito*, Bologne : Emil, 2009.

Greenblatt Stephen (sous la dir. de), *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Bologne : Il Mulino, 1994.

Greenblatt, Stephen (sous la dir. de), *New World Encounters*, Los Angeles : University of California Press, 1993.

Guidi L., Lamarra A. (sous la dir. de), *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Naples : Filema, 2003.

Verrier Frédérique, *Le miroir des Amazones. Amazones, viragos et guerrières dans la littérature italienne des XVe et XVIe siècles*, Paris : L'Harmattan, 2003.

Yates Frances, *Astrea. L'idea di Impero nel Cinquecento*, Turin : Einaudi, 1990.

